

# ÂŞIK SANATI

---

## SEMPOZYUMU

2021  
Hacı Bektâş-ı Velî Yılı

Bildiriler Kitabı

Editör  
Fatih Şayhan



KAPADOKYA  
ÜNİVERSİTESİ  
YAYINLARI

# Âşık Sanatı Sempozyumu 2021 Hacı Bektâş-ı Velî Yılı

Bildiriler Kitabı  
29-31 Temmuz 2021

Editör  
Fatih ŞAYHAN



KAPADOKYA  
ÜNİVERSİTESİ

2021

Kapadokya Üniversitesi Yayınları: 40  
ISBN: 978-605-4448-20-3  
DOI: <https://dx.doi.org/10.35250/kun/9786054448203>  
URL: <https://hdl.handle.net/20.500.12695/1417>

© Aralık 2021

**Âşık Sanatı Sempozyumu 2021 Hacı Bektâş-ı Veli Yılı Bildiriler Kitabı**  
Editör: Fatih ŞAYHAN

© Copyright, 2021, KAPADOKYA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI  
Sertifika No: 43348



Bu eser [Creative Commons “BY-NC-SA” \(Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş\) Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) ile lisanslanmıştır.

Redaktör: Duran Can GAZİOĞLU  
Kapak Fotoğrafı: Mehmet AYHAN  
Kapak Tasarım: Nazile Arda ÇAKIR  
Sayfa Tasarım: Adem ŞENEL

Bu kitap, “Âşık Sanatı Sempozyumu 2021 Hacı Bektâş-ı Veli Yılı” organizasyonu kapsamında yayımlanmıştır. Kitapta yer alan tüm yazıların hukukî ve akademik sorumluluğu yazarlarına aittir.



**KAPADOKYA**  
ÜNİVERSİTESİ  
50420 Mustafapaşa, Ürgüp, Nevşehir  
yayinevi@kapadokya.edu.tr  
kapadokyayayinlari.kapadokya.edu.tr  
0(384) 353 5009  
www.kapadokya.edu.tr

# Âşık Sanatı Sempozyumu 2021 Hacı Bektâş-ı Velî Yılı

Bildiriler Kitabı  
29-31 Temmuz 2021

Editör  
Fatih ŞAYHAN



KAPADOKYA  
ÜNİVERSİTESİ

2021

Âşık Sanatı Sempozyumu ve alt faaliyetleri, Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim ÜNSER tarafından Kapadokya Üniversitesi bünyesinde yürütülen KÜN.2021-DG-001 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi olarak gerçekleştirilmiştir. Projenin ana faaliyeti, âşık sanatı üzerine çalışan araştırmacıları bir araya getirerek disiplinler arası bir paylaşım ve tartışma ortamı sağlamak amacıyla sempozyum düzenlemektir. 29-31 Temmuz 2021 tarihlerinde verimli bir sempozyum gerçekleştirilmiş, sempozyumun çıktıları bu kitapla somutlaştırılmıştır. Projenin alt faaliyetleri kapsamında âşık sanatını gençlere tanıtmak ve bu kültürün yaşamasına katkı sağlamak amacıyla insan sevgisi, hoşgörü ve barış gibi değerleri yücelten ve gelecek nesillere aktaran Bektaşî sözlü kültürünü yansıtan on eser seçilmiş, bu on eser icra edilerek kayıt altına alınmış ve bu videolar müzik platformlarında yayınlanmıştır.

### **PROJE EKİBİ**

**Proje Yürütücüsü:** Halil İbrahim ÜNSER

**Araştırmacı:** Dr. Öğr. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR

**Araştırmacı:** Dr. Öğr. Üyesi Yusuf GÖKKAPLAN

**Araştırmacı:** Arş. Gör. Duran Can GAZİOĞLU

### **VİDEO ÇEKİM EKİBİ**

**Organizasyon:** Yusuf GÖKKAPLAN

**Kayıt:** Ozan Deniz SÜZER

**Mix-Mastering:** Ahmet Gökhan COŞKUN

**Yönetmen/Kurgu-Montaj:** Edip BÜLBÜL

**Yönetmen Yardımcısı:** Murat Can ÇETİNKAYA

**Renklendirme:** Zeki TAN

**Müzik Danışmanları:** Muhlis BERBEROĞLU, Hasan ALBAYRAK

### **ÇEKİLEN VİDEOLAR**

**Muhlis BERBEROĞLU/Haydar Haydar**

**Edip BÜLBÜL/Kırtıl Semahı**

**Turhan ALICI/Bize de Banaz'da Pir Sultan Derler**

**Bektaş DOLU/Niye Gamlanırsın Divane Gönül**

**Ali ŞAHİN/Vay Deli Gönül**

**Başak KÜREŞ/Keskin Semahı**

**Erkut ÖZKAN/Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi**

**Mert KILIÇ/Hü Diyelim Gerçeklerin Demine**

**Özgür POLAT/Efendim Efendim**

**Hüseyin BEYDİLLİ/Bana Medet Senden Olur Efendim**

### **VİDEO LİSTESİ**



## DÜZENLEME KURULU

- Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ/İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN/Ardahan Üniversitesi  
Doç. Dr. Servet YAŞAR/İskenderun Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Berna AYZ/İstanbul Onyedil Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR/Kapadokya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim ÜNSER/Kapadokya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf GÖKKAPLAN/Kapadokya Üniversitesi  
Öğr. Gör. Buket KÖREMEZLİ/Kapadokya Üniversitesi

## BİLİM KURULU

- Prof. Dr. Ali YAKICI/Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ/Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK/Fırat Üniversitesi  
Prof. Dr. Fatma Ahsen TURAN/Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. F. Gülay MİRZAOĞLU/Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN/Balıkesir Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail GÖRKEM/Emekli Öğretim Üyesi  
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ/Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet AÇA/Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Nimetullah HAFIZ/ (Emekli Öğretim Üyesi) Kosova Priştine Üniversitesi  
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU/Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Ömür CEYLAN/İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi  
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ/Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT/Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN/İstanbul Onyedil Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Elçin İBRAHİM/Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi  
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU/Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Muyassar SAPARNİYAZOVA/Ali Şir Nevai Taşkent Devlet Özbek Dili  
ve Edebiyatı Üniversitesi  
Doç. Dr. Ümral DEVECİ/Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ruşen ALİZADE/İstanbul Aydın Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DURMAZ/Kocaeli Üniversitesi

## KAYIT-YAZI İŞLERİ

- Arş. Gör. Duran Can GAZİOĞLU/Kapadokya Üniversitesi

# İÇİNDEKİLER

SUNU .....	ix
Açılış Dersi.....	xi
Karakter Aşınması Bakımından Ozanlık/Kamlık Geleneği ve Âşık Şenlik Örneği.....	xi
<i>Ramazan KORKMAZ</i>	

## TAM METİN BİLDİRİLER

### ÂŞIKLIK GELENEĞİ OTURUMU

Batı Türkistan Âşıklarının Yaşamlarında ve Ölümünde Saz.....	3
<i>Feyzan GÖHER</i>	
Âşık Şiirinde Şekil-Tür Tartışmaları Bağlamında Divan/Divani.....	21
<i>Adem BALKAYA</i>	
Azerbaycan'da Âşık Edebiyatı Araştırmaları .....	33
<i>Elçin İBRAHİMOV</i>	
Âşık Müzikal Edimlerinin İl ve Kültür Farklılıkları Bağlamında Karşılaştırılması Kars-Erzurum Örneği.....	40
<i>Erdem ÖZDEMİR</i>	
Ozanlık Sanatının Özbek Halkı ve Kültüründeki Rolü .....	57
<i>Muyassar SAPARNİYAZOVA</i>	
Şamandan Haycıya: Hakas Türklerinde Âşıklık Geleneği.....	63
<i>Nükhet OKUTAN DAVLETOV, Timur B. DAVLETOV</i>	
Sarı Âşık'ın Yaratıcılığında Bayatı/Mâni.....	74
<i>Ruşen ALİZADE</i>	
Sovyetlerin Demir Perdesini Yırtan Âşık: İslam Erdener.....	92
<i>Ali Şamil HÜSEYİNOĞLU</i>	
Âşık Karşılaşmalarında Çeşitlilikler.....	107
<i>Doğan KAYA</i>	
Türkmeneli'nde Âşıklar Geleneği.....	120
<i>Şemsettin KÜZECİ</i>	

Kosova'da Türk Halk ve Âşık Edebiyatı Geleneği.....	136
<i>Taner GÜÇLÜTÜRK</i>	
Kırgızistan'da Âşıklık Geleneği.....	152
<i>Altınbek İSMAİLOV</i>	
Âşık Alasgar Yaratıcılığında Vatan Güzelliklerinin Tanımı .....	158
<i>Aybaniz ASKEROVA</i>	

### YAŞAYAN ÂŞIK SANATI OTURUMU

Mekân ve Habitus Ekseninde Âşık Müziği .....	171
<i>Sevilay ÇINAR</i>	
Âşık Müziğinin Arşivlenmesinde ve Aktarımında Müzik Endüstrisinin Rolü: Kalan Müzik ve Hasan Saltık .....	189
<i>Süleyman FİDAN</i>	
Âşıklığın Yeni Cönkleri: Sosyal Medyanın Âşıklar İçin Yeni Bir Yaratma ve İcra Ortamı Olarak Görünümü.....	199
<i>Uğur DURMAZ</i>	
Manisalı Âşıkların Şiirlerinde Sosyal Tenkit.....	221
<i>Muzaffer ÇANDIR, Yusuf AYDIN</i>	
Mersin Âşıklık Geleneği ve Geleneğin Bugünkü Temsilcilerinden Tarsuslu Âşık Mahrumî.....	238
<i>Zeliha TUĞUZ</i>	
Özbek Ozancılık Sanat Tarihi ve Destancılık Gelenekleri.....	250
<i>Mohinur AKHMEDOVA</i>	
Panayırların Âşıklık Geleneği İçindeki Yeri ve Önemi: Çankırı/Yapraklı Panayırı Örneği .....	257
<i>Hatice SARGIN</i>	
Günümüz Âşıklarında Görülen Sanat Aksaklıkları.....	273
<i>Hayrettin İVGİN</i>	
Terekeme Kültürü ve Âşık Şenlik Kolunun Sürdürülebilirliği.....	283
<i>Songül DÜNDAR</i>	

### ÂŞIKLARIN SAZINDAN HACI BEKTÂŞ-I VELÎ OTURUMU

Çevrimiçi/Sanal Dünyada Âşıklık Geleneği: Ankara Cem Evinde Ozanlar Günü Programı ve Âşık Ormanı .....	295
<i>Seval KASIMOĞLU</i>	

Dost Meryem'in Şiirlerinde Sosyal Eleştiri Bağlamında Sosyo-Kültürel İzlekler..... 306  
*Erdem AKIN*

### GELECEK KUŞAKLARA AKTARIM OTURUMU

Âşık Şiirinden Romana Anlatı Kimliği.....331  
*Duygu OYLUBAŞ KATFAR*

Âşık Sanatında Toplumcu Yönelim (1960 – 1980) .....342  
*Halil İbrahim ÜNSER*

Somut Olmayan Kültürel Miras Bağlamında Âşıklık Geleneğini  
Koruma Yöntemleri: Kabulünden Bugüne Kat Edilen Yol..... 358  
*Büşra BAYSAL*

## SUNU

İnsanlığın tarihi incelendiğinde; toplumların var olan değer dizgelerini yaşamsal boyutta mitik sesin yaşatıcı gücü olan kamlar, baksılar, ozanlar ve âşıklar aracılığıyla kutsalın büyüü olan söze dönüştürdüğünü görmek mümkündür. Bu bakımdan mitik sesin yaşatıcı gücünü temsil eden âşıklar, toplumların tarihsel varlık alanını toplum kurucu/yol gösterici değerleriyle olan'dan olması gereken'e taşırlar. Nitekim Türk insanı, çağlar öncesinden günümüze kadar atalar ruhunun mimetik anlamda yaşatıcı sesini kutsalın büyüü olan söz'e dönüştürmüş ve kendisine sanatın evrensellik boyutunda tarihsel bir varlık alanı kurmuştur. Kültürel belleğin kuşatıcı ve kapsayıcı yüzünü temsil eden âşıklar da yaşamı bütüncül düzlemde kavrayarak tarihin her döneminde mito-poetik sesin anlam aktarıcı yönüyle ete kemiğe bürünüp kişiler düzleminde tüm insanlığa görünmüşlerdir.

Yaşamı ve yaşamın getirilerini sözün üst dil okuma yetisi ile okuyan âşıklar, geleneğin sözel var oluş alanlarını yaşattıkları kadar içinde doğup büyüdüğü toplumun diğer bireylerini de atalar sesi ile birleştirerek bireylerin kendilik bilincine yönelik tarihsel varlık alanını kavramalarını sağlar. Türk biliş düzeyi, Altaylardan Anadolu'ya yaşamı bütüncül düzlemde kavramış ve yaşamı zamanla değişmeyen evrensel değerler üzerinden okumuştur. Bu bakımdan âşıklar, tarihsel süreç içerisinde yok oluş ve tüketiş dizgelerinin karşısına varlığın yaşamsal boyutta erişirici, birleştirici ve dönüştürücü güçleri ile çıkmıştır.

Türk insanı, tarih boyunca zamanın tozlu kumlarında ayak izini bıraktığı her coğrafyada kendine özgü icra çevreni, geleneksel kodları ve duyuş tarzıyla yarattığı âşık sanatı aracılığıyla tüm insanlığa zamanla değişmeyen evrensel değerler düzleminde seslenmiştir. İnsan ruhunu kuşatan ve geleceğe taşıyacak olan insanî öz'ün akıl, hoşgörü, sevgi, barış, hak, adalet, güzel ahlak, edep ve erkân gibi değerleri âşıkların dilinde sanatın en üst noktasına kurucu değerler olarak taşınmış; zaman ötesi sesle tüm insanlığı kuşatmıştır.

Âşık sanatının var olan yaşatıcı sesini ve değerler dizgelerini bilgi ve deneyimler ölçüsünde okumak, anlamlandırmak ve kültürel kodlarını gelecek kuşaklara aktarmak bu toprakların ruhuna borcumuzdur. UNESCO

tarafından 2021 yılının Hacı Bektâş-ı Velî Yılı olarak ilan edilmesi, âşık sanatının geçmişin kurucu değerlerinden hareketle yeniden okunması ve bilgi ve deneyimler ölçüsünde geleceğe açılması noktasında bütün insanlığa sorumluluk vermektedir. Bu bağlamda içinde var olduğu toprakların âşık sanatına olan sorumluluğunu duyan, yaşayan ve geleceğin kuşatıcı yönüne taşınmak isteyen Kapadokya Üniversitesi tarafından 29-31 Temmuz 2021 tarihleri arasında Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün ev sahipliğinde “Âşık Sanatı Sempozyumu” düzenlenmiştir.

Türkiye’de âşık sanatı üzerine çalışan araştırmacıları bir araya getirecek disiplinler arası bir paylaşım ve tartışma ortamı sağlamak, bu alandaki birikimi değerlendirmek ve yeni çalışmalara yönelik diyalogu ve iş birliğini teşvik etmek amacıyla düzenlenen “Âşık Sanatı Sempozyumu”; “Âşıklık Geleneği”, “Yaşayan Âşık Sanatı”, “Âşıkların Sazından Hacı Bektâş-ı Velî” ve “Gelecek Kuşaklara Aktarım” başlıklarını kapsayan dört farklı oturumda gerçekleşmiştir. Söz konusu oturumlarda âşık sanatı, yurt içinden ve yurt dışından katılan araştırmacılar tarafından çok yönlü bir disiplinler arası bakış açısı ışığında -alanlarına dönük okuma ve yorumlamaları ile- bütüncül düzlemde değerlendirilmiştir.

Türk dünyası ve kültürüne ilişkin nitelikli ve yenilikçi etkinliklere imza atan ve bu yönde yapılacak her türden etkinliği desteklemeye hazır olan Kapadokya Üniversitesi, bu sempozyumun çıktıları ile ne kadar övünse azdır. Kapadokya Üniversitesi ekibi başta olmak üzere; sanatçılarımızdan çekim ve prodüksiyon ekiplerine, bilim kurulundan danışma kuruluna bu etkinliğin düzenlenmesinde emeği geçen herkese teşekkürlerimizi sunuyoruz. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı ile Ahiler Kalkınma Ajansı'na sempozyuma verdikleri destekten dolayı minnettarız. Fikir aşamasından itibaren genç müzisyenlerin tespitinde yanımızda olan Muhlis BERBEROĞLU'na, çekimlerde olağanüstü emek sarf eden Edip BÜLBÜLe, sempozyumun afişi ve kitap kapağında kullanılan fotoğraflar için Mehmet AYHAN'a ve sempozyumun düzenlenme aşamasında değerli katkılarını gördüğümüz Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN'a ayrıca teşekkür ederiz.

**Düzenleme Kurulu Adına**  
**Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN**

## Açılış Dersi

# Karakter Aşınması Bakımından Ozanlık/Kamlık Geleneği ve Âşık Şenlik Örneği

Ramazan KORKMAZ\*

Sayın Valim, Sayın Rektörüm, Sayın Kaymakamım, Sayın Genel Sekreterimiz, değerli misafirlerimiz hepinizi saygıyla selamlıyorum. Öncelikle böyle bir sempozyumun düzenlenmiş olması sebebiyle Sayın Rektörümüzü ve paydaşlarını kutluyorum.

Sanatkârlar toplumun rüyasını gören ve gördükleri rüyalar ile toplumun geleceğini şekillendiren insanlardır. Sağlıklı toplumlar, sanatkârların rüyaları ile sonsuzluğa ağan, akan toplumlardır. Psikanalistler; “Bir insan rüya görmüyor ise, kendisini duygusal açıdan yeniden gözden geçirmesi gerekir.” der. Çünkü rüya görmeyen insan duygusal anlamda sakatlanmış ve çabucak cinaileşebilen insandır. Toplumlar da insanlara benzer; rüya görmeyen toplumlar çabucak cinaileşebilir ve ölümün gücüne dönüşebilirler. Toplumların rüyasını, kolektif bilincin sözcüsü olan sanatkârlar görürler. Bu bağlamda şairler, yazarlar, ozanlar/âşıklar, olonholar, baksılar, kamlar, manasçılar da Türk toplumunun rüyasını gören insanlardır.

Bireysel anlamda rüya görmeyen ve kendisini duygusal anlamda gözden geçirmeyen insanın ruhu çürümeye; kalbi taşlaşmaya başlamış demektir. Aynı şekilde sanatkârları özgürce konuşmayan, haykırmayan toplumların vicdanı ve ruhu da taşlaşma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

Bu bakımdan sanatkârların konuşmalarına ve kendilerini özgürce ifade etmelerine imkân verilmelidir. Anadolu’da; “Ozan, âşık, olonho kimdir?” denildiğinde bu soruya; “Deliden düzgün diyendir.” şeklinde yanıt verilir. Çünkü hülyalı bir bilinç yırtılmasıyla konuşan delinin söylediklerinde mantık aranmaz. Zira o rüya görüyor ve bir esrime hâlinde bu rüyayı bilinçdışı olarak anlatıyordu. Sadık Kemal TURAL hocamızın ifadesiyle şairler; “Vahiy ve cinnet tepeleri arasında koşan ve bu koşu esnasında sayıklayan” insanlardır. Bu sayıklama esnasında tam bir ekstaz hâlinde olan şairler, ozanlar, olonholar,

\* Prof. Dr., Maltepe Üniversitesi, İstanbul/Türkiye

baksılar, kamlar, manasçılar uyuyan bir çocuk gibi kuru(n)maya muhtaçtır. Büyük bir vecd hâlinde yaratıcı hayallere dalan gerçek sanatkâr masumdur ve bu masumiyetin teminat altına alınması zorunludur.

Bir toplum eğer sanatkârlarının masumiyetini koruyamaz ise geleceğini riske atmış olur. Çünkü korunmayan masumiyet, kendi varlık alanının ihlal ve iğfal edildiğini duyumsadığında geri çekilecek, susacak veya bütün bağları kırarak bir terör imgesine dönüşebilecektir. Bu bakımdan bütün büyük imparatorluklarda *patronaj* sistemi oluşturulur ve şair/yazarlar o sistemin içinde korumaya alınır. Çünkü onların sözden/sanattan başka yapacak bir işleri yoktur. Ancak tarih boyunca saray dışında kalan halk şairleri/sanatkârları ne yazık ki -veya ne iyi ki- böyle bir korumaya sahip değillerdir ve onların hükümdarları kendi vicdanları ve halkın yüce gönlüdür.

İngilizce; “flexibil, flexibilit” sözcükleri var. Flexibility sözcük anlamıyla; bir ağacın rüzgârda eğilme kapasitesine ve sonra kendi hâline dönme durumuna denir. Bu eğilme -flexibility- belli oranlarda, hayata uyumu sağlayacağından iyi bir durum olarak karşılanır.

Çağrışımçı psikolojinin kurucusu olarak bilinen John Stuart Mill; “Esnek davranışlar özgürlüğün yolunu açar ve gelişmeye ayak uydurmayı sağlar. İnsan değişim niteliği olduğu sürece özgürdür.” der. Ancak değişim niteliğine yön veren güçlerin niteliği çok önemlidir. Bunu iki örnek ile size takdim etmeye çalışacağım.

Tabii bu patronaj sistemini eleştirenlerden birisi İbni Haldun’dur. İbni Haldun der ki; “Hükümdara tabi olmazlarsa geçimlerini sağlayamazlar. Ve zenginliklerini sürdüremezler. Yaptıkları da anlamsız olur. Bu da sanatkârın hükümdara boyun eğmesi, yaltaklanması sonucunu doğurur.” Yani flexibility dediğimiz kavram, esnekliğe yön veren niteliğin gücü oranında önem kazanır. Tabii çoğu zaman bu esnekliğe yön veren güçler tamamen hâkim olmak ister. Kendilerinin övülmesini, anlatılmasını, istedikleri sınırların dışında hiçbir şeyin söylenmemesini, sadece kendi iktidarlarını onayan doğruların ifade edilmesini, sanatçıların yalnızca bunları tekrar etmesini söylerler. Onun dışına çıktıkları zaman da sanatkâr tehdit edilir. Malları müsadere edilir ki bugün “çökme” dediğimiz kavram ortaya çıkar. Saraya tabi olmayan sanatkârın en iyi ihtimalle her şeyini elinden alırlar, daha kötüsü kafasını keserler.

Görüyoruz ki Osmanlı İmparatorluğu’nun en güçlü zamanlarında şairler güçlü bir patronaj sistemi içinde korunmakta ve onlara önemli imkânlar sunulmakta idi. Fatih Sultan Mehmet, Abdurrahman Camii’ye payitahttan yardım gönderiyordu. Büyük fatihler/büyük dehaler, dünyanın geleceğinin özgürlük

söylemlerinde olduklarını biliyorlar ve o masumiyeti koruyup ona sahip çıkıyorlardı. Zayıf ve çekinik yönetimler ise, sanatçıları sadece kendi doğrularını söyleme noktasında icbar eder ve destekler, aksi takdirde onu yok ederlerdi.

Keçecizade İzzet Molla 1786'da doğuyor, 1829'da ölüyor. İzzet Molla'nın ölüm nedeni çok ilginçtir. Benim de yüksek lisans döneminde çalıştığım Keçecizade İzzet Molla, divan şiirinin son üstatlarından birisidir. Aynı zamanda devlet ricalinde Haremeyn Müfettişliği, Galata/Mekke ve İstanbul Kadılık-ları gibi üst görevlerde de bulunmuştur.

Mora İsyanı dolayısıyla onun da içinde olduğu Meclis-i Umumi'de alınan savaş kararına sonradan bir layiha ile karşı çıkar. Tabii bu tür durumlarda yönetim ne derse herkes ona uyduğundan yalnız kalır ve çok büyük eleştirilere ve haksızlıklara uğrar. Keçecizade İzzet Molla yayınladığı layihada; "Bizim askerimiz yok, ordu dağınık, ekonomimiz çökmüş. Biz bu hâlde savaşa girsek mahvoluruz. Bu meseleyi şimdilik sulh yolu ile çözmeye çalışıp vakit kazanalım ve eksiklerimizi tamamlayalım, ordumuzu yeni usullere göre tertip ve tedip edelim." der. Ancak alınan savaş kararına karşı tek başına kalır. Çünkü herkes Saray'ın temayülü doğrultusunda tercihini kullanmış ve İzzet Molla'yı, "Efendim o zaten şair, yalancı!", "Korkak!" diye eleştiri yağmuruna tutarlar, linç etmeye kalkışır ve sonunda Sivas'a sürgün edilir. Ancak bununla da kalmayıp ölmesini istedikleri sürgünlerin ardından çekilen "An'anevi fincandan kahve içirüle!" diye şifreli bir telgraf da ardından gönderilir.

Bu esnada Türk-Rus savaşı başlamış ve kısa sürede Ruslar; Balkanları ele geçirmiş ve Yeşilköy'e kadar gelmişlerdir. Kafkas cephesi tamamen düşmüştür. Ordu darmadağın olmuş Devlet-i Âli büyük bir kaosun içine düşmüştür. Bu sırada, "Muharebeye mugayir bir İzzet kulumuz vardı." diye hatırlanır ve derhal af fermanı yazılıp "Atları çatlatarak tezce varasun." diye ulağa emir verilir.

Ne var ki ulak durmadan at değiştirerek Sivas'a vardığında girişteki mezarlıkta bir defin merasimi olduğunu görerek atını oraya doğru sürer. Ne yazık ki gömülen "an'anevi fincandan erkence kahve içiril/miş" olan Keçecizade İzzet Molla'dır. Af fermanı cenaze merasiminde tabutun üzerine okunur ve tabutla birlikte gömülür.

Bu bakımdan masumiyetin savunulması, korunması gerekiyor. Sanat-kârlar özgürce konuşmazlar ise toplumun vicdanı taşlaşıyor ve adalet anlayışı dumura uğruyor demektir.

Mehmet EminYURDAKUL'un söylediği gibi; "Bırak beni haykırayım/susarsam sen matem et. /Unutma ki şairleri haykırmayan bir millet /sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir."

Şairleri haykırmayan toplum/millet, sevenleri toprağa karışmış, kimsesiz çocuk gibidir; umutsuz ve çaresizdir. Haykırmak, söylemek, kendini ifade etmek, özgürlükle alakalıdır. Özgür insan serbestçe konuşur, yazar, söyler, haykırır. Öteki insan susar, yaltaklanır, takiiye yapar. Ama özgürlüğün kahramanları, ölüm pahasına da olsa susmazlar, susturulamazlar; vicdan seslerini cesurca söylerler. Muktedirler, vicdan seslerine imkân tanınmalı ve kulak vermelidir. Zira toplumsal huzur, güven ve geleceğe umut ancak böylece tesis edilecektir. Aksi hâlde II. Mahmut döneminde Keçecizade İzzet Molla'ya yapılan kıyım da oluğu gibi toplumun rüyasını gören vicdan sesleri susturulunca, asıl felaket o zaman başlar.

Bu patronaj sisteminin iyi seçici olmadığı zamanlarda da Fatih'in İran'dan gelen şairleri, sanatkârları koruduğunu duyan Tokatlı Le'ali de kendini Acem-müt'accem- gibi gösterip Fasih Farsçası ile öğrendiği menkıbeleri anlatarak saray sohbetlerine katılır. Hatta Fatih Sultan Mehmet, Yedikule civarındaki Kılıçbaba namıyla bilinen kiliseyi tekke hâline dönüştürüp Le'ali'ye verir. Ancak belli bir süre sonra Acem olmadığı, Tokatlı bir Türk olduğu anlaşılınca bütün serveti elinden alınıp saraydan kovulur. Bu duruma atfen Le'ali;

Olmak ister isen itibara mahal  
Ya Arabdan ya Acemden gel

diye söyler ve devam eder;

Acem'ün her biri kim Ruma gelür  
Ya vezaret ya sancak uma gelür

Saray sisteminin Anadolu'ya Türk'e öteki gibi bakması ve onu aşığılaşması, ne yazık ki yüzyıllar boyu bir hastalık olarak devam etmiştir.

Anadolu insanı da kendini sözel kültür alanında, halk şairleri, ozanlar, âşıklar, baksılar ile ifade etmiştir. Türk ruhu, duru ve temiz bir ırmak gibi akan Türkçenin dünyasında kendine yansıma alanı bulur.

Saraydan ciddi bir destek alamayan âşıklar, ozanlar, kamlar, baksılar ayrıca doğrudan hemen hiçbir desteğe de sahip değillerdir. Toplumsal bilinçaltının ve kamu vicdanının sözcüleri olan bu kesimi korumak, kollamak ve baskı altına almadan varoluşlarını sürdürmelerini sağlamak toplumun gelecekteki varoluşu için kaçınılmaz bir gerekliliktir.

İşte Necip Fazıl; "Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak/ Haykır-sam kollarımı makas gibi açarak..." derken, sanatkârın deniz feneri gibi yol göstericiliğine işaret eder. Çünkü sanatkâr, varoluşsal yitimleri ilk gören ve

ona ilk tepki veren insanlardır. Sanatkârları susturduğumuz zaman, toplum sürü psikoloji hâlinde uçurumdan aşağıya atlayabilir. Bir benzetim olarak günümüzde internette çok haber var. Siirt’te, Hakkari’de, Kars’ta bir koyun uçurumdan atlıyor ve bütün sürü arkasından atlayıp telef oluyor.

Sanatkârları susturulan toplumlar ya sürülecek ya da uçurumlardan atlayarak telef olacaktır. Kalabalıkları sürülemeden kurtaran, onlara farkındalık kazandıran sanatkârlardır. Bu bakımdan sanatkârların rahat konuşmalarını, söylemelerini sağlamak varoluşsal bir gerekliliktir.

İkinci vereceğim örnek, Çıldırılı Âşık Şenlik’tir. Richard Sennet’in *Karakter Aşınması* adlı bir kitabı vardır. Sennet, bu eserinde vahşi kapitalist sistemindeki katı kuralların işini kaybetme korkusu vererek insanları zamanla nasıl köleye çevirdiğini, kırdığını anlatır.

Her gün baş eğmek, her gün mantıksız da olsa emirleri onamak belirli bir zaman sonra kişiyi yokluğa taşır ve özgürlüğünü elinden alır; insanı, taslak kişi hâline dönüştürür. Azerbaycan’da tam da bu durumdaki taslak karakterler için “yok kişi” diyorlar. Adı var, sanı var, kendisi yok. Yok kişilerden çoğu zaman hiçbir fayda gelmez. Richard Sennet, bu karakter aşınmasını yazdığı zaman Çıldırılı Âşık Şenlik’i tanısaydı, eminim eserini ona ithaf ederdi.

Biliyorsunuz 93 Harbi olarak da bilinen 1876-1877 Türk-Rus savaşı, tam bir felakettir. Türk ordusu kısa sürede bozguna uğrar ve Kars, Ardahan, Batum Rusların eline geçer. Karşılar bu zorlu döneme “Kırk yıllık kara günler.” derler. Ben de Ardahanlıyım. İşgal döneminde Ruslar, Çıldır’a Ermeni General Andon’u atıyorlar ki uygulayacağı baskılar ile Türkleri buradan göçe zorlasın ve bu topraklara daha kolayca hâkim olsunlar. Türk-Ermeni uyuşmazlığını çatışmaya dönüştürüp bundan istifade etmek, emperyal güçlerin bilinen bir politikasıdır. Andon isimli Ermeni general, Kars, Ardahan ve civarda düğünler, dernekler, özellikle de âşık toplantılarını kesin olarak yasaklıyor.

Özellikle âşıkların hedef alınmasını Stalin dönemi Rusya’sında da görüyoruz. Stalin, Sovyet toplumunda bir türlü asimile olmayan Kırgızların niçin asimile olmadıklarını araştırılmasını emreder. Bilim insanları Kırgızların *Manas Destanı* dinledikleri için kökleriyle iletişim kurduklarını ve bu yüzden kimliklerini koruduklarını söyler. Stalin, *Manas Destanı*’nın söylenmesini yasaklar ve yakaladığı Manasçıların -ibret olsun diye- dillerini keser. Cengiz Aytmatov, “Yıldırım Sesli Manasçı” öyküsünde böyle bir zulme gönderme yapar. Yani işgalciler, mütecaviz güçler, toplumu işgal ettiği zaman özellikle âşıkları, ozanları, baksıları, kamları susturmak istiyorlar. Çünkü Eliot’ın da belirttiği gibi; “Toplumsal bilinçaltının en yoğun şekilde söze

dönüştüğü/aktığı ve vicdana ulaştığı kanal, şiirdir.” Bu yüzden müteceviz güçler sözün nağmeye dönüştüğü ve ruhlara doğrudan aktığı şiir kanalını kapamak, hatta kesmek isterler. Çünkü geçmiş zamanlardaki kökense bilgileri ve varoluş değerlerini günümüze taşıyarak bir bakıma ‘update’ yapanlar ‘şairler/ozanlar/kamlar’dır. Bu nedenle işgalin ilk aşamasında Sibirya’da kendine dönüşün sesi olan şamanları/kamları toplayıp yok ediyorlar.

Kahramanlar zor zamanlarda ortaya çıkar; duruşu, tavrı ve canı pahasına eylemi ile toplumu, milleti ve ülkeyi kurtarırlar. Karakter ise, risk unsuru ortaya çıkınca kendini belli eder; başka zaman herkes dürüst, herkes kahraman, herkes adil olduğunu söyleyebilir ama yoksulluk olduğunda ve paranın sesi kulağı tırmaladığında dürüst olmak, düşmanın kahredici baskısı ölümün sesiyle birleşince dahi yiğitçe durmak ve düşmanınla cephede adam gibi savaşmak ama onun onuru ve insani hakkı söz konusu olduğunda adaletli olmak ancak halk deyişiyle “Er kişinin harcıdır.” İşte, karakter tam da bu trajik sınanma esnasında ortaya çıkar. Richard Sennett, *Karakter Aşınması* adlı kitabında yeni kapitalizmin, işini kaybetme tehdidi ile insanları nasıl özgüvenden koparıp bağımsızlıklarını ellerinden aldığını ve onları birer taslak kişiye, metaya çevirdiğine değinir. İşini kaybetme korkusu ile modern kölelere dönüştürülen insanlar, artık yaratıcı düşünemez ve eyleyemezler. Oysa canını yitirme korkusu, insanda işini kaybetmekten daha büyük bir savunma endişesi yaratır. Bu durum, hayat ile ölüm arasındaki tek seçenekli ve geri dönüşümü olmayan bir tercihi gerektirir. İşte gerçek kahramanlar da tam bu noktada; yani trajik sınanma esnasında ortaya çıkarlar.

Kahraman, inandığı yüksek değerler uğruna gerektiğinde ölümü bile göze alan ve ona göre eyleyen insandır. Nihal ATŞİZ, “Kahramanların Ölümü” adlı şiirinde; “Kahramanlar can verir/Yurdu yaşatmak için” derken tam da bu yaşamsal vazgeçişten, bu sonsuz fedakârlıktan bahseder. Yücelik algılarını değerler üzerine değil de çıkarlar üzerine kuran insanların, böylesi bir fedakârlığı, yiğitliği anlamaları mümkün değildir.

Kahramanın sınanıldığı bir olay, 93 Harbi’nden sonra Rusların hakimiyetine geçen ve katı yasakların uygulandığı dönemde Çıldır’ın Saymalı (Köğas) köyünde geçer. Rivayete göre, Saymalı’dan (Köğas) Nebi Ağa’nın da bir Allah, bir oğlu vardır ve o evlenmektedir. Nebi Ağa, “Benim şad günümde Âşık Şenlik gelip söylemedikten sonra, yaşamamın bir anlamı yoktur.” diyerek bütün baskılara rağmen oğlunun düğününe Âşık Şenlik’i davet eder. Eski büyük bir “aşhana” dedikleri evin altı otla düzeltip üzerine halılar serilir, minderler konur. Halk sessizce ama büyük bir iştiyakla bu davete akar. Aşhaneden

ses çıkmasın diye gündüz vakti bacalar ot ile kapatılmış ve içeride lüküs yakılmıştır. Dügün başlar, Şenlik büyük bir esrime içinde çalıp söylemekte ve halk onu şevkle dinlemektedir. Ancak o sırada ajanları Andon'a haberi uçurmuşlardır. Az sonra Andon iki tabur saldat ile gelip köyü, aşhaneyi basar. Kapıyı tekme ile kırıp içeri girdiğinde bile Şenlik hâlâ çalıp söylemektedir. Andon'u görünce herkes donakalmıştır. Andon, hırsıyla içeri girip aşhaneyi baştan başa birkaç defa dolaşır ve "Bre âşık, bilmez misin ki Rus idaresi altında böyle toplantılar düzenlemek yasaktır. Hele âşıkların çalıp söylemesi ölüm sebebidir. Âşık, ecel fermanını kendin yazdın." Oturanları işaret ederek "Bu ahaliyi ateşe attın. Şimdi size en ağır cezayı vereceğim." der. (Aşhanenin içinde derin bir suskunluk vardır. Andon suçüstü yapmıştır. Ancak az sonra yine söze başlar). "Şimdi sana bir soru soracağım. Bana doğruyu söyleyeceksin. Sen bizim idaremizi mi yoksa Osmanlı'yı mı istiyorsun? Söyle bakayım?" der.

O sırada bütün oda; "Bu deli bizi kırdırarak." diye çalkalanır. Şenlik sazını alır ve söyler;

Hulusi kalbinen bilsen fikrimi  
Men Allah'tan Al-Osman'ı isterem  
Merhamet sahibi rahmanı gani  
Nesli mürsel hükm-i Han'ı isterem

Süleyman mülkünde ber-karar duran  
Muhammet vekili makamı nuran  
Hıfzının ezberi ayet-i Kur'an  
Salavatı ol süphanı isterem

Emri hak yedinden çekilmiş kalem  
Varımış ettiğim yetiştirdi belam  
Hükmünde saltanat mülkünde alem  
Divanında şevket şanı isterem

Sultan Hamit Şahım şahlar serveri  
Dilinde selavat zikiri ezberi  
Kaftan kafa zir ü zeminden beri  
Hüküm etmeye birce onu isterem

Gam günüdür Sefil Şenliği'n şadı  
Çıkmıyor gönlümden Al-Osman adı  
Gidiptir dünyanın lezzeti, tadı  
Mahşer günü bir mekânı isterem

Şenlik, sözünü hitama erdirince “Sinek uça sesi duyulur.” cinsinden bir sessizlik olur. General Andon dâhil herkes şaşkınlık içindedir. Özellikle Andon, koskocaman Rus İmparatorluğu’na kafa tutan, zayıf, çelimsiz ve yoksul ihtiyarı şaşkınlık ve hayranlıkla izlemektedir. Bu yaşlı adam Rusların en kudretli zamanında, onun en kudretli generaline; “Çıkmıyor gönlümden Al-Osman adı.” demekte ve “Men Allah’tan Al-Osman’ı isterem.” sözüyle de âdeta meydan okumaktadır.

Bu derin suskunluk anını fırsat bilen Şenlik, şiirin “tapşırma”sını da söyleyerek sözünü perçinler;

Payidar olmaz zalim  
Yiğide neyler ölüm  
İşte boynum sal kılıç  
Doğruyu söyler dilim

Bu durum, tam da şairin söylediği gibi değerleri uğuruna adanmış bir faninin dönmek üzere ölüme atılmasını gerektirmiştir;

Kahramanlık ne yalnız bir yükseliş demektir,  
Ne de yıldızlar gibi parlayıp sönmeektir.  
Ölmezliği düşünmek boşuna bir emektir;  
Kahramanlık; saldırıp bir daha dönmemeektir.

Sorgulan(a)mayan kılıç karşısında dururken doğruyu söylemek, gerçek yiğitliktir. Oysa o zamanlar Osmanlı, kendi derindedir ve parçalanan top- raklarının yasını bile tutamadan bir diğerini kaybetmektedir. Kars’ı, Arda- han’ı düşünecek vakti olsa da yani birinin dönmek üzere ileri/ölüme atıl- ması gerekmektedir ve işte o kahraman yoksul, zayıf, çelimsiz bir adam olan Çıldırılı Âşık Şenlik’tir. “Hulusi kalbinen bilsen fikrimi/Men Allah’tan Al-Os- man’ı isterem.” diyerek; ihtişamlı Rus generalini bile şaşkına çevirir. Kosko- caman Rus İmparatorluğu’nun karşısında yoksul, zayıf, çelimsiz bir ihtiyar ozan vardır ve ona meydan okumaktadır. Bu durum başlı başına ironik bir durumdur çünkü “Kim hükümandır?”, “Kim köledir?” belli değildir. Âşık Şenlik, ölüme karşı duruşu ve köleliğe karşı tepkisi ile bütün bir ulusun ma- nevi varlığını temsil etmektedir. Özgürlüğü savunmak için gösterişli olmaya, boya-posa, paraya, unvanlara ihtiyaç yoktur; yalnızca onurlu bir yüreğe ihti- yaç vardır. Bu onurlu yürek, millet sustuğunda sesi; gücü tükendiğinde gücü ve tereddüt ettiğinde ölüme bile meydan okuyan özgürlük atılımı olacaktır.

Richard Sennett'in iş kaygısı ile karakteri aşınan insanların yanına, can kaygısını hiçe sayarak değerlerini savunan Âşık Şenlik'i koyduğumuzda yeni ironik bir durum daha ortaya çıkar. Değerleri uğruna ölüme meydan okuyan bu kahraman, tarihin derinliklerinden bizlere de seslenmektedir ve şunları söylemektedir;

1. Düşüp kalkmayan bir Allah'tır; insanın/ulusun başına her şey gelebilir; önemli olan bizim ümidini, onurunu kaybetmeyen duruşumuzdur.
2. Zalim, asla sonsuza kadar hüküm sürmez/süremez; "Payidar olmaz zalim." Zulm ile hükmeden kaybetmeye mahkumdur; bize düşen sabretmek ve mücadele etmektir.
3. Kahramanlar ölümsüzdür; korkaklar ölümlüdür. "Yiğide neyer ölüm?" Yücelik algılarınıza tecavüz edilirken korkarak yaşarsanız, her dakika ölürsünüz. Yiğidin duruşu, ölümün ten'e yönelik yok ediciliğini aşar.
4. Korkunun ölüme faydası yoktur. Ülküler, korkuyu öldüren yücelik değerleridir.
5. Bedensel ölümler önemli değil, tinsel ölümler daha önemlidir. "İşte boynum sal kılıç/doğruyu söyler dilim." derken, korkuyu korkutan bir dirilişe vurgu yapar.
6. Bedenler ölür ama söz, ruh, eda, soylu duruşlar yaşar; doğru söz, haklıyı savunan söz, zulme karşı ateş/ışık olan söz bütün zamanlar boyu yaşar; ölümünden 103 yıl sonra bile Âşık Şenlik'in hâlâ anılması ve örnek gösterilmesi gibi.
7. Rus generale karşı "Sultan Hamid şahların şahıdır ve yerden göğe kadar (zir ü zeminden beri) onun hükmetmesini istiyorum." demek ölüme bile bile atılıştır. Ama bu duruşu yapmak zorundadır. Eğer orada geri adım atar da pes ederse işgal altındaki topraklarda direnç kırılacak ve umutlar tükenecektir. O, kendinden çok sözcüsü olduğu milletin kaderini düşünmektedir.
8. İnsanın ne zaman öldüğü önemli değildir, nasıl ve ne için öldüğü önemlidir. Hayata anlam katan da bu nihai tercihin yönüdür. Çünkü ölüm kaçınılmazdır ve bize her yerde ulaşacaktır.
9. Özgürlük ve bağımsızlık; hayatın asıl anlamını oluşturur. "Gidiptir dünyanın lezzeti, tadı." dizesi, esaretin çekilmezliğine de vurgu yapmaktadır.

Burada başka önemli bir sonuç daha vardır; o da General Andon'un Âşık Şenlik'in bu yiğitçe duruşunu takdir etmesi ve bundan dolayı onu ödüllendirmesidir. "Âşık, madem sen böyle mert davrandın; mert insana kılıç kalkmaz." der ve onu affeder. Düşmanların bile yeri geldiğinde birbirine karşı nasıl onurlu, adil olabileceklerini/olmaları gerektiğini gösteren bu durum, tarihe düşülen önemli bir nottur.

## **TAM METİN BİLDİRİLER**

*ÂŞIKLIK GELENEĞİ OTURUMU*

# Batı Türkistan Âşıklarının Yaşamlarında ve Ölümünde Saz

## Saz in the Lives and Deaths of the Minstrels of West Turkestan

Feyzan GÖHER\*

### Özet

Türk kültüründe ozanların varlığını Asya Hunları devrinden itibaren takip edebilmek mümkündür. İsmi kayıtlarda tespit edilen ilk ozanlardan olan Boganuç'tan günümüze binlerce can, Türk dünyasının derin tarihi ve geniş coğrafyasında kök salmış; yaşanan tarihi olayları, hikâyeleri, duyguları şiir ve müzikle aktarmıştır. Bu aktarım kimi zaman çalgı olmaksızın gerçekleşmiştir. Ancak çoğunlukla bir Tuvalı ırcının bizlere aktardığı gibi saz (Tuva için igil), ozanın atı olmuştur. Bu ifade, etkileyici şekilde, kamın (şamanın) davulunu ata benzetmesini hatırlatmakta; çalgı ile olan mistik ve göstergebilimsel bağları ortaya koymaktadır. Aynı kökten beslenen ama birbir çeşit meyve veren Türk ozanlık geleneği, Batı Türkistan'da zaman içinde "âşık" kelimesi ile anılmaya başlanmıştır. Ozan Turabi, Âşık Erbabi, Âşık İsyani gibi pek çok kişi, âşıklık ve ozanlığın içini dolduran anlamların kısmen farklı olduğunu ifade etmektedirler. Farklı adlar ve değişen anlamlarla anılsa da âşıklık, Türkistan kültürünün en önemli değerlerinden birisi olarak yaşamış; haksızlığa karşı duran, gerçekleri anlatan, bilgilendiren işlevini sürdürmüştür.

Bu çalışmanın coğrafi sınırları, Türkiye, Azerbaycan ve Kerkük'ün içinde bulunduğu "Batı Türkistan" olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte Sibiryaya ile Orta ve Doğu Türkistan'a uzanan izdüşümlere de değinilmiştir. Betimsel karakterli bu çalışma, âşıklık geleneğinde "saz" özelinde çerçevelendirilmiştir. Sünni, Alevi/Şii, Şamanist âşıkların/ozanların sazlarına yükledikleri anlamlarla birlikte, çalışma temel olarak onların ölümünde sazın konumu

\* Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, E-posta: feyzan\_goher@yahoo.com, ORCID: 000-0001-5313-0763

üzerine odaklanmaktadır. Âşığın ölümü ardından, âşık arkadaşlarının mezarına kadar ve mezarında saz çalması, âşığın veya dedenin mezarında kimin saz çalacağını vasiyet etmesi ve hatta Türk kurganlarında gördüğümüz gibi sazı ile birlikte gömülmesi çalışmada ele alınan konular arasındadır. Araştırmada veriler, literatür taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme formlarına dayalı olarak elde edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık, ozan, âşıklık geleneğinde saz, organoloji, göstergebilim.

### Abstract

The existence of minstrels/bards in Turkish culture has been known since the Asian Hun period. Thousands of bards have survived in the deep history and wide geography of the Turkish world, from Boganuç, who was one of the first bards whose names were identified in the records, to the present. The bards conveyed the historical events, stories and emotions through poetry and music. Bards sometimes do not use musical instruments. But mostly, as a Tuvan bard tells us, the saz (instrument-igil in Tuvan) is the bard's horse. This phrase is impressively reminiscent of the relationship between the shaman and the drum. The Turkish bards' tradition started to be denoted with the word "ashik/âşık" in West Turkistan over time. Many people such as Ozan Turabi, Âşık Erbabı, Âşık İsyani express that being minstrel and a bard (ozan) are partially different. Although the differences are mentioned, the tradition of minstrelsy has lived as one of the most important values of Turkestan culture; it continued its function of standing up against injustice, telling the truth and informing.

"Western Turkistan", which includes Turkey, Azerbaijan and Kirkuk, determines the geographical boundaries of the research. In addition, the reflections extending to Siberia, Middle and East Turkestan are also mentioned. This work with descriptive character is framed in the tradition of minstrelsy, specifically the instrument, "saz". Along with the meanings that Sunni, Alawite, and Shamanist bards attribute to their instruments, the study mainly focuses on the role of these musical instruments in their deaths. The topics include instances where the bard friends of a bard play the saz throughout the funeral of the deceased bard; the bards requesting another bard of their choice to play in their funeral, as a last will; as well as bards who have been buried together with their saz, similar to what can be seen in Turkic kurgans. The data in the research have been obtained based on literature review and semi-structured interview forms

**Key Words:** Instrument in the minstrelsy tradition, bards, organology, semiology.

## Giriş

Türk kültüründe söz ve müzik icracılığının birlikteliği, Kamlık (Şamanizm) inanişinin en erken devirlerine kadar uzanır. Ozanlık geleneğinin başlangıç evrelerini de eski Türk inancı çerçevesinde değerlendirmek doğru olacaktır. Ozanlığın evrilerek öznel bir uğraşı, bir meslek hâline gelmesini ise Asya Hunları devrinden itibaren takip edebilmek mümkündür. İsmi kayıtlarda tespit edilen ilk ozanlardan olan Boganuç'tan günümüze binlerce can, Türk dünyasının derin tarihî ve geniş coğrafyasında kök salmış; yaşanan tarihî olayları, hikâyeleri, duyguları şiir ve müzikle aktarmıştır. Bu aktarım kimi zaman çalgı olmaksızın gerçekleşse de başta kopuz ve saz olmak üzere çalgılar, ozanın, âşığının, bahşının, akının yareni olmuş; onun yâre, dostu, yaradana ve güzelliğe olan aşkının en yakın tanığı hâline gelmiştir.

Bu çalışmada Batı Türkistan özelinde âşıkların yaşamlarında ancak bilhassa ölümlerinde sazın konumu irdelenmeye gayret edilmiştir. Araştırmanın detaylarına geçmeden evvel çalışmanın coğrafi sınırları olarak belirlenen Batı Türkistan'dan kısaca söz etmek yerinde olacaktır.

Çoğu araştırmacı gibi biz de coğrafi bir terim olarak "Orta Asya" kelimesini pek çok çalışmamızda zikrettik. Tanrı Dağları'nın güneyi ve kuzeyindeki Çungarya stepleri civarı bu bölgenin merkezidir. Türklere ait olgu, nesne, coğrafi bölge vb. her türlü unsurun, Türk ismi anılmadan ifade edilmesi ve bunun yaygınlaştırılması, bilhassa tarih alanında tepki ile karşılanmış; Orta Asya yerine Türkistan kelimesinin kullanımı tercih edilmeye başlanmıştır. Türkistan'ın batı sınırları bazı çalışmalarda, Hazar Denizi ve Horasan Dağları ile kesilir. Bununla birlikte Anadolu hatta Balkanların da bir kısmını içine alan ve temelde "Türklerin yaşadığı yer" anlamında zikredilen Türkistan'ın çok daha geniş ve kapsayıcı şekilde kullanıldığı da görülmektedir. Bize göre de Batı Türkistan kapsamında Türkiye'nin de yer alması gereklidir. Bu çalışmada da Türkiye, Azerbaycan ve Kerkük bölgesi Batı Türkistan kapsamında incelenmiştir.

## Ozanların/Âşıkların Yaşamlarında Saz

Ozanlar/âşıklar ve saz arasında, sazın söze eşlik etmesinden daha derin bir birliktelik oluşmuş; çalgıya kutsiyet atfedilen ve sıra dışı yan anlamlar yüklenen mistik bir ilişki ortaya çıkmıştır. Barthes tarafından anlamlandırmanın ikinci düzeyi olarak sunulan yan anlamlar, göstergenin<sup>1</sup>

1 Gösterge, genellikle kendisinden başka bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek her biçim nesne, olgu vb. olarak tanımlanır (Rıfat 12).

“kullanıcıların duygularıyla” ya da “kültürel değerlerle” buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlerler (Barthes 73). Kültürel yönelimleri ve toplumsal özellikleri, nesnelere, olgulara yüklenen yan anlamlarda takip etmek mümkündür. Âşık Veysel’in “Sazıma” adlı eserinde saza yüklenen yan anlamlar ve güçler, âşık ve çalgısı arasındaki bağı net şekilde göstermektedir.

## SAZIMA

Ben gidersem sazım sen kal dünyada hey  
Gizli sırlarımı aşıkâr etme mey  
Lâl olsun dillerin söyleme yâ da hey  
Garip bülbül gibi ahûzar etme hey  
Zar etme hey zar etme hey zar etme hey

Benim her derdime ortak sen oldun hey  
Ağlarsam ağladın gülersem güldün hey  
Sazım bu sesleri turnadan mı aldın hey  
Pençe vurup sarı teli sızlatma hey

Sızlatma hey sızlatma hey sızlatma hey  
Bahçada dut iken bilmezdin sazı hey  
Bülbül konar mıydı dalına bazı hey  
Hangi kuştan aldın sen bu avazı hey  
Söyle doğrusunu gel inkâr etme hey

İnkâr etme hey inkâr etme hey inkâr etme hey  
Sen petek misali Veysel de arı hey  
İnleşir beraber yapardık balı hey  
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı hey  
Ben babamı sen ustanı unutma hey  
Unutma hey unutma hey unutma hey



Âşık Veysel’in Sazıma Adlı Şiirinde

Saza Yüklenen yan anlamlar ve güçler

SAZ	Dili olan bir varlık (Gizli sırları bilen, açıklayabilecek güce sahip)
	Dert ortağı, sevince ve derde ortak
	Yas tutacak bir varlık (Veysel’in vefatının ardından kara libas giyecek)

Saza yapılan benzetimler

SAZ	Bülbül (Halk ve divan edebiyatında gül ile birlikte seven x sevilen ikilisi)
	Bebek (Kolunda, şefkatle sevilen)
	Turna
	Petek (Veysel = arı; saz = petek) içine duyguların, sanatın dolduğu bir petek
	Dut dalı (özü hatırlatma; mütevaziliğe davet)

**Tablo 1.** “Sazıma” şiirinde saza yüklenen yan anlamlar ve benzetimler

Buradaki örnekte de görüldüğü üzere âşık sazını kişileştirmekte, sazi Türk kültüründe önemi olan motiflere benzetmekte, ona yan anlamlar yüklemektedir. Sazın dut ağacından yârene dönüşümü Veysel'in sade ve dokunaklı mısralarına yansımıştır. Bütün Türkistan coğrafyasındaki her türlü sanat eserinde görülebileceği üzere insan ve tabiat arasındaki “doğasal bağ” bu šiire de yansımıştır. Örnekleri çok sayıda arttırmak mümkündür.

Bizler Batı Türkistan'da yaşıyoruz ancak köklerimiz ve akrabalarımızın kalbi, Orta ve Doğu Türkistan ile Sibiryâ bölgesinde de atmaktadır. Tuvali bir ırcının bizlere aktardığı gibi saz (Tuva için igil), ozanın atı olmuştur. Alt-taki fotoğrafta höömey sanatçısı, ırcı ve lutiye Ondar Oçur-ooloviç Valeriy ile Naadım Bayramı'ndaki şenliklerde yer alan bir ırcıyı görmekteyiz. İgil sazının -ki bu sazın yaradılış efsanesi de at ile bağlantılıdır- ozanın yani ırcının atı olması ifadesi, etkileyici şekilde, kamın (şamanın) davulunu ata benzetmesini hatırlatmakta; çalgılarla olan mistik ve göstergebilimsel bağları düşündürmektedir.



**Görsel Grubu 1.** Tuvali sanatçı ve lutiye Ondar Oçur-ooloviç Valeriy (solda); Naadım Bayramı'nda Tuvali bir ırcı (sağda) (Fotoğraflar: F. GÖHER)

Halk âşıkları ve destan anlatıcılarının Türk dünyasında çok farklı çalgıları çaldıklarını görürüz. Kopuzun ditmeli ve yaylı çeşitleri ve hatta demir kopuz olarak da bilinen ağız kopuzu, dombıra, igil, topşur, kıl, ikili, ıh, çathan gibi çok çeşitli çalgılar ozanlarca halk hikâyelerine, destanlara eşlik ederken çalınmıştır. Yaylı kopuz, igil gibi çalgıların şamanlar tarafından da icra edilebildiği bilinmektedir. Dolayısıyla bu çalgılar hem Şamanistik dönemden gelen kutsiyet hem de ozanların sözüne, hikâyelerine hürmetten değer kazanmıştır.



**Görsel Grubu 2.** Kırgız Devlet Halk Çalgıları Orkestrası kopuz sanatçısı; Kıl çalgısı yapımcısı ve icracısı R. Gabışev; Çathan icracısı ve haycı V. Kuçenov (Fotoğraflar: F. Göher Bişkek/Kırgızistan, Maya/Saha (Yakutistan); Abakan/Hakasya); Kıl kopuz (Kazakistan-Jekişieva)

Aynı kökten beslenen ama binbir çeşit meyve veren Türk ozanlık geleneği, Batı Türkistan’da zaman içinde “âşık” kelimesi ile anılmaya başlanmıştır. Oğuz, âşıkları “saz çalan, usta-çırak ilişkisi içinde yetişmiş, belli bir mesleki zümreyi meydana getiren, irticali olarak sanatını icra edebilen, atışma yapabilen ve bade içtiğini söyleyen ya da bunların büyük çoğunluğunu bünyesinde toplayan şairler” (Oğuz 21) olarak tanımlamaktadır. Benzer şekilde Cemiloğlu ve İmamverdi (5), âşıklık geleneğinde senkretik yani bütüncül niteliklerin altını çizmektedirler. Ozan Turabi, Âşık Erbabi, Âşık İsyani gibi çok kişi, âşıklık ve ozanlığın içini dolduran anlamların kısmen farklı olduğunu ifade etmektedirler (Ur11). Ozanlıktan âşık tipi sanatçılığa geçişte teke-kışla-kahvehane yakınlaşmasının önemli etkileri vardır (Durbilmez 57). Farklı adlar ve değişen anlamlarla anılsa da âşıklık, Türkistan kültürünün en önemli değerlerinden birisi olarak yaşamış; haksızlığa karşı duran, gerçekleri anlatan, bilgilendiren işlevini sürdürmüştür. Türkiye gibi Azerbaycan’da da âşık kelimesi kullanılır. Gerek Türkiye gerekse Azerbaycan’da usta âşığa karşı büyük bir halk muhabbeti ve sevgisi vardır. Âşık atışmaları ve atışmalarda icra edilen lebdeğmez yani dudak değmez sanatı (icra esnasında m, b, n ve bazen f, z, v harflerinin kullanılmaması) gibi uygulamalar her iki ülkede de ortaktır. Saza yüklenen anlamlar arasında da önemli benzerlikler söz konusudur.

Azerbaycan sazının 4-6 telli cüre (cura) saz, 8-9 (kimi zaman 7 ya da 11 de olabilir) telli ana saz ve 6-7 telli koltuk saz olarak üç temel tipi vardır. Tavar sazi ise meydan sazına karşılık gelir (Abdullayeva 91). Azerbaycan sazi Anadolu’da olduğu gibi genellikle dut ağacından yapılır. Tutuş şekli Anadolu’dan farklılık gösterir. Daha yukarıda (tara benzer şekilde) tutulduğu için sağ omuza asılması amacıyla bir kayışı vardır. Sazların fiziksel yapıları kornumuz dışına çıkacağı için bu kadar bilgi ile yetinilecektir.

Azerbaycan âşıklık sanatı üzerine son derece kıymetli çalışmaları bulunan Doç. Dr. İlham Qesebova kendisi ile gerçekleştirdiğimiz görüşmelerde şu düşüncelerini aktarmıştır: “Saz Türkün milli ruhu, damarında akan kanıdır. Saz Türkün geçmişi, dünü, bugünü ve onu geleceğe taşıyanıdır. Azerbaycan’da sadece âşıkların değil, pek çok ailenin evinde saz, duvarda asılı durur. Billhassa Göğçe, Garp gibi bölgelerde saz daha da mukaddes tutulur. Kişi sazı icra edebilse de edemese de sazı mutlaka evinde bulundurur. Saz öyle mukaddes görülür ki, bizler evimizde bir Kuran-ı Kerim kitabımız, bir de sazımız bulunsun isteriz.” (KK1)<sup>2</sup>. Qesebova’nın sözleri, Azerbaycan’da saza yüklenen değeri gözler önüne sermektedir. Saz bu bölgede artık sadece bir çalgı değil, dîni motiflerle (Kur’an-ı Kerim ya da Zülfikâr gibi) birlikte anılan, kutsiyet yüklenen bir değerdir.

Anadolu’da billhassa Alevi topluluğunda da bağlama, telli Kur’an olarak kabul edilmekte, tıpkı Azerbaycan’da olduğu gibi yere bırakılması hoş karşılanmamakta, icra edilmediği zamanlarda yüksek bir yere kaldırılmaktadır. Bu durum Kerkük için de benzerdir. Görüşme gerçekleştirdiğimiz kıymetli yazar ve gazeteci Şemsettin Küzeci, billhassa köylerdeki hemen hemen tüm evde saz bulunduğunu ve saza hürmeten yüksek yere konduğundan söz etmiştir. Fotoğrafta kendisinin Ankara’daki evinde dolabın üzerine yerleştirdiği sazları görülmektedir. Küzeci, Telefer ve Tazhurmatu şehirlerinde bu geleneğin yaygın olduğunu ifade etmiştir (KK2). Fotoğraf grubunda sağda ise “sazın sözün beşiği”, “âşıklar yurdu” olarak tanımlanan Borçalı’nın âşıklarından bir kısmı görülmektedir. Borçalı’da saz ile ilişkili “Saz kudreti, Tanrı muhabbeti; Saz seven yürek saz kalır.” gibi sözler, maniler, bilmece (Memmedli ve Memmedova 28-29) bu çalgı ile kurulan duygusal bağı gözler önüne sermektedir.



**Görsel Grubu 3.** Küzeci'nin sazları (solda); Borçalı Âşıklar Kurultayı 1927

Azerbaycan’da usta âşıklar, ant içerken sazın mukaddesliği üzerine ant içerler. “Sazıma and olsun ki...” diye söze başlarlar. Âşıklar sazı nereye koyduklarına çok dikkat ederler. Masa üzerine, dizlerinin üzerine koyarlar, yere koymazlar (KK1).

2 Kaynak kişilere ilişkin bilgiler, çalışmanın Kaynakça kısmında sunulmuştur.

Çalgıların özel yerlere konulması, duvarlara asılması Türk kültüründe bir başka uygulamayı akıllara getirmektedir. Güney Sibirya Türklerinden olan Hakaslar, kopuz ve çathan çalgılarına doğaüstü güçler yüklemişlerdir. Kazaçınova'nın bu konudaki ifadeleri şöyledir: "1957 yılında Abakan'a geldim. O dönemlerde hemen hemen her Hakasın evinde kopuz ya da çathan olurdu. Çathan genellikle kulübenin içinde girişe asılır; böylece evi tüm kötülüklerden koruyacağına inanılırdı. Ancak kötülüklerden korunabilmek için çathanın ara sıra da olsa çalınması gerekiyordu. Çathan çalınmazsa, büyüğü gücünü kaybedeceği düşünülürdü. Bu nedenle çalgıyı çalmasını bilmeyenler, ara sıra çathan çalan ve tahpah (Hakas türküleri) söyleyen kişileri evlerine davet ederlerdi." (Çistanova 9). Bu uygulama, âşıklık/ozanlık geleneği ile doğrudan ilişkili olmasa da Türk dünyasında çalgılara yüklenen kutsiyetin yeri hakkında önemli bir örnektir.

Şenel, Bektaşî âşıklarının kullandıkları sazlar için şunları ifade eder: "Saza takılan tel sırası, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sap dibinin gövdeye bittiği kısımlarda yer alan şekiller ve sazın bazı parçaları özel remizler olarak birtakım Bektaşî inançlarını simgeler. Tellerin üç sıra bağlanması, sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına açılan üç delik; Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali üçlüsünü temsil eder. Saz üzerinde üç sıra hâlinde toplam on iki telin bulunması ise bu tellerin on iki imam aşkına bağlandığı anlamını taşır." (Şenel 555). Haşhaş, İmik ve Aydoğdu da Arguvan yöresinde gerçekleştirdikleri bir çalışmada Dede sazının on iki perde olmasına, üç tel ya da beş tel ile icra edilmesine çeşitli simgesel anlamların yüklendiğini belirtmektedirler. Buna göre sazın üç telli olması Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'yi; beş telli olması ise Hamse-i Al-i Abâ'yı (beş kutsal-büyük kişiyi: Resulullah, Aliy-ül Veliyullah, İmam Hasan Mücteba, Hüseyin-i Kerbela, Hz. Fatıma) işaret eder (Haşhaş ve diğer. 173). Göstergibilimsel açıdan Dede sazı, inanışa ilişkin pek çok kutsal değerlerin bir göstergesi konumundadır. Alevi-Bektaşî inanışında "gösteren" ile birleşerek göstergenin oluşmasını sağlayan "gösterilen" paleti, zengin bir inanç sistemine kapıları açar.

Gösteren	Gösterilen
Saz	İnanç sistemi
	Kültür
	Yaren
	Dost
	İlham kaynağı
Sazın tel sayısı	Din uluları ve inanç sistemi
Sazın göğsündeki deliklerin sayısı	Din uluları ve inanç sistemi

**Tablo 2.** Alevi-Bektaşî geleneğinde "saz"a ilişkin gösteren-gösterilen ilişkisi

Alevi-Bektaşî kültüründe saza yüklenen yan anlamlar, Göstergebilim ve mitikmüzikoloji açısından son derece zengindir. Konuya ilişkin gerçekleştirilecek öznel çalışmalarda gösterilen paleti daha da çeşitlendirilebilir. Bu görünümle bağlantılı olsun ya da olmasın âşıklık geleneğinde de sazın özel konumu tartışmasız şekilde açıktır. Küzeci, Kerkük âşıkları için sazın çok önemli bir ilham kaynağı olduğunu ifade etmiştir: “Âşık sazı eline aldığı zamanda bir iki vuruş sonrası onun ilham kaynağı coşmaya başlar. Sanki sazın içinde musluk açılır ve söz suyu akmaya başlar. Aynı zamanda saz, âşığın dostu ve kültürünün sembolüdür.” (KK2). Kayseri’den Âşık Mensubi de sazın ilham kaynağı olmasını gül ve bülbül ilişkisine benzetmiştir. Kul Mustafa sazın âşığın yâreni, dostu olduğunu yinelemiştir; anne, baba, sevgiliden daha önce gelen dert ortağı olduğunu ifade etmiştir (KK7 ve KK8).

### Âşıkların Ölümlerinde Saz

Âşığın yaşamında en iyi dostu, sırdaşı olan saz kimi zaman onu ölümlünde de yalnız bırakmaz. Âşıkların cenazesinde saz çalınması, Azerbaycan Türkleri ve Türkiye Alevilerinde görülebilen bir gelenektir. Azerbaycan’da bir âşık öldüğünde, ona uygun bir yas töreni gerçekleştirilir. Örneğin 1970’li yıllarda Âşık Celal’in vefatında, onun devrindeki diğer önemli âşıklar mezarlığa kadar tabutunun ardından sazlarını çala çala yürümüşlerdir. Şahadet Gül Mehmedov vefat ettiğinde üstat Âşık Edhem Erebov kendisini saz çalarak defnetmiştir. Erebov öldüğünde ise bu kez genç âşık İlgar kendisinin cenazesinde saz çalmıştır (KK1). Âşık Adalet’in ve Âşık Âzer Hanlaroğlu’nun defin merasimleri gibi pek çok Azerbaycan âşığının cenazelerinde de benzer uygulamaları görmek mümkündür.



**Görsel Grubu 4.** Azerbaycan âşıklarının defin merasimlerinde saz icrası

Qesebova’ya göre bu şekilde ölen kişinin ruhu sazın havaları ile kavuşur ve ruh, sazın sedası ile daha rahat teslim olur. Anadolu Alevilerinde benzer uygulamaların yapılması, son zamanlarda tartışmalara neden olmuştur. Kendisi ile görüştüğümüz Dertli Divani ki kendisi UNESCO tarafından yaşayan

insan hazinesi kabul edilmiştir, Hakk'a yürüyen canlara saz çalınmasının, gülbank okunmasının, sevdiği ezgilerin seslendirilmesinin geçmiş dönemlerden beri yapıldığını ifade etmiştir. Bu geleneğe uygun olarak Âşık Hüdayi, Mahsuni Şerif, Haşim Kutlu'nun cenazelerinde vasiyetleri olduğu üzere saz çalındığını eklemiştir (KK3). Anadolu'da son yıllarda artış görülen bu uygulama, sadece âşıkların değil Alevi inancına sahip kişilerin cenazelerinde de gerçekleştirilmektedir.



**Görsel Grubu 5.** Yıldız Sağ ve Nurşani'nin cenaze merasimlerinde saz icrası

Kayseri Âşık Kahvehanesi'nde dolaylı görüşme gerçekleştirdiğimiz Kul Mustafa "Türkülerle Gömün Beni" eserine de yansıdığı gibi Alevilikte saz ile definin var olduğunu; ancak Sünni âşıklarda bulunmadığını belirtmiştir. Âşık Meydanı'nın oğlu Âşık Mensubi'nin yanıtı da benzerdir (KK7 ve KK8). Görüşme gerçekleştirdiğimiz bir diğer kişi olan Âşık Sefai ise gelecekte sazla defin uygulamasının olmadığını; sonradan ortaya çıkartılan bu geleneğe halkın da pek sıcak bakmadığını ifade etmiştir. 2016 yılında UNESCO tarafından âşıklık ve zâkirlik alanında ödül alan Mehmet Acet yani Âşık Sefai, On İki İmam'ın, Ehl-i Beyt'in, Horasan erlerinin hiçbirinin defin merasimlerinde sazın bulunduğuna ilişkin bir bilgi olmadığını, dolayısıyla onların izinden giden günümüz Alevileri için de böyle bir uygulamaya gerek bulunmadığını belirtmiştir (KK4). Bunlarla birlikte ölen kişi eğer özellikle, mezarı başında saz çalınmasını vasiyet etmişse bu isteği gerçekleştirilir diye eklemiştir. Buna örnek olarak da Fikret Otyam'ın vefatından önce kendisinden "Buradan Bir Atlı Geçti" hoyratını mezarı başında seslendirmesini vasiyet ettiğini ve kendisi ile diğer âşıkların bu vasiyeti yerine getirdiğini ifade etmiştir (KK4).



**Görsel 1.** Fikret Otyam'ın cenaze merasimi

«Buradan bir atlı geçti  
Yarama bastı geçti  
Tabip yaram elleme  
Yaramın vakti geçti»

Anadolu Alevilerinde sazla defin işleminin mazideki görünümünü incelemek, yazılı belge bulma zorluğundan ötürü pek kolay değildir. Bilindiği üzere çeşitli baskılara maruz kalan Alevi toplulukları, ibadetlerini dışa kapalı şekilde gerçekleştirerek kendilerini bir anlamda koruma altına almışlardır. Herkese açık olan mezarlıklarda musiki ile uğurlama geleneğinin, baskıcı Sünni bir topluluk içinde yaşayan Anadolu Alevilerinde gitgide kaybolmuş olması muhtemeldir. Azerbaycan'da büyük çoğunluğun Şii olması, bu geleneğin daha rahat yaşamış olmasını sağlamış olmalıdır. Kırgızistan ve Özbekistan Allahçıları Laçiler üzerine çalışmaları bulunan Prof. Dr. Ali Yaman ile yaptığımız görüşmede, defin işlemi esnasında musiki ile uğurlamaya rastlamadığını ancak yoğun Nakşi baskısı altındaki Laçilerin geleneklerini dışa kapalı şekilde yürütmeleri nedeniyle geçmişe yönelik net bir şey söylemenin mümkün olmadığını belirtmiştir (KK9). Detaylandırılmaya çok müsait olan bu hususu bir kenara bırakarak ölüm sonrası musiki ile ilişkili diğer bilgilere değineyim.

Anadolu Alevi topluluğunda Hakk'a yürüyen canın toprağa sırlandığı günün akşamı ya da üç gün sonrasında aile bireylerinin katıldığı; 40 gün sonrasında ise bütün tanıdıkların katıldığı Dâr erkanı/Dâr cemi düzenlenir (KK3). Dertli Divanı'nın anneleri Fatma Aykut'un vefatının ardından da Dâr erkanı gerçekleştirilmiş; "Sakiya Camında Nedir Bu Esrar?" adlı deyiş seslendirilmiştir. Âşık Sefai de vefatın ardından gerçekleştirilen "Topraktan Kaldırma" geleneğinin Kısas Türkmen kültüründeki önemine değinmiştir (KK3 ve KK4).



**Görsel Grubu 6.** Dertli Divanı'nın anneleri Fatma Aykut'un cenaze töreni ve vefatının ardından gerçekleştirilen Dâr Erkanı

Cenazelerde müzik icrasına ilişkin Türk tarihinde rastladığımız en eski belge, Kök Türkler devrine aittir. 682 yılında Kafkas Alban Devleti'nden Kök Türk topraklarına gelen misyoner bir Hıristiyan yazar, Kök Türk inançlarını şiddetle eleştirmiş, onların at kurban etmeleri gibi davranışlarını büyük günahlar olarak yorumlamıştır. Bu yorumlarını yaparken, Kök Türklerin cenazelerinin üstlerinde davul ve zurna(?) çaldıkları, bıçak ve hançerle yanaklarını, el ve ayaklarını çenterek kan akıttıklarını yazmıştır (Acaloğlu 29). Misyoner yazarın yorumları her ne kadar yanlı olsa da, gördüklerini yazarak, kendince anlam verdiğini anlıyoruz. Kök Türklerin ölümlerinin ardından kan ve gözyaşını birlikte akıttıkları bilinmektedir. Günümüzde kullanılan “kanlı gözyaşı akıtmak” deyişi de bu devirlere dayanır. Misyonerin verdiği bilgilerden anlaşıldığına göre, cenazelerde davul ve bir üflemeli çalgı da yer almaktaydı. Ancak ifade ettiği gibi bu çalgıların cenaze üzerinde çalınması mümkün değildir. Türk âdet ve gelenekleri bunu olanaklı kılmaz. Ancak cenazelerde davul ve zurna benzeri bir çalgının çalınmış olması, defin merasiminde müziğin yer alması bakımından önemli bir bilgidir.

Cenazenin defni esnasında müziğin yer alması bir yana, defin sonrası farklı formlardaki musiki eserlerinin icrası çok daha yaygındır. Uygurlardaki cenaze koşmaları yani mersiye-nameler bunlara örnektir. Uygurlarda çok eski tarihlerden bu yana cenaze törenlerinde cenaze koşmaları (mersiye-name) aracılığıyla merhuma olan özlem ve kendilerinin ayrılık hasretlerini ifade eden sözler söyleme âdeti devam edegelmiştir. Bugün de cenaze koşmaları farklı bölgelerde farklı şekillerde okunur (Rahman 135). Selçuklular döneminde cenazelere askerî tuğ takımlarının katıldığı bilinmektedir. Osmanlı döneminde padişahların ve paşaların cenaze merasimlerine ilişkin belgelerde ise Muzika-i Hümâyûn Kumandanı'nın merasime katılımı, imam-ı şehriyari, müezzin-i şehriyari, dervişan ve Enderun-u Hümâyûn müezzinlerinin ise bu cenaze merasimlerine tehlihan olarak iştirak ettikleri görülmektedir. Padişahın müezzinlerinden oluşan bir heyetin tabutun önünde

tehlil okumak için görevlendirilmesinin yanı sıra, Osmanlı dönemi cenaze merasim icralarında sala, tekbir, tehlil, Kur'an-ı Kerim gibi formların kullanıldığı görülmektedir (Şen 150-153). Âşıklık geleneğinin dışına çıkacak bu huşuların detaylarına değinilmeyecektir.

Tekrar Azerbaycan âşıklık sanatına baktığımızda Qesebova'nın şu sözleri etkilidir: "Bizde saz hem dem olduğu kadar da hem gamdır." İnsanların hem sevincine hem derdine şahittir. Yas törenlerinde âşıklarda hususi bir tören yapıldığını vurgulayan Qesebova, Âşık Celal'in vefatında (1970'li yıllarda), onunla aynı devri yaşamış âşıkların hepsinin sazlarını çala çala mezarlığa gittiklerini ancak onun ustası Âşık Avdı'nın, sazını kara gömlekten (kılıfından) çıkarmadığını, bu şekilde matemini ifade ettiğini belirtmektedir. Saz çalmamanın yas ifadesi olması yaygın bir durudur. Azerbaycan'da çok yakın ya da çok genç bir kişi vefat ettiğinde, âşıklar 40 gün boyunca sazlarına ellerini değmezler. Bu bazen bir yıla kadar uzayabilir. Ayrıca Muharrem ayında da benzer şekilde saz çalınmazdı. Usta âşıklar bu dönemlerde sazın simlerini (tellerini) sökerlerdi ki dayanamayıp sazlarını çalmasınlr (KK1). Âşık Celal'in ustası da onun genç yaşta ölümüne çok üzüldüğü için sazını kılıfından çıkarmamış, yasını sazı ile de tutmuştur.

Azerbaycan'da bir âşığın cenazesine katılan diğer âşıklar kendi sazları ile gelirler ama genellikle vefat eden âşığın ruhunu daha güzel anabilmek için defin merasiminde onun kendi sazıyla çalarlar. Buna bir örnek verelim: 39 yaşında vefat eden Âşık Azer Halleroğlu'nun genç yaşta ölümüne herkes çok üzülmüştür. Âşığın çaldığı iki saza dostları üzüntüden önce el sürememiş fakat sonra onun ruhunun huzur bulması, ruhunu daha rahat teslim etmesi için bu sazları çalmışlardır. Defin merasiminde saz icrası genellikle 5-6 dakikayı geçmemektedir. Seçilen eserler ağır ve klasik yapıtlardır. Örneğin Âşık Adalet'in cenaze merasiminde Yanık Kerem'in klasik ifası seçilmiştir (KK1).

Tıpkı Anadolu'da olduğu gibi Azerbaycan'da da cenazede çalacak âşığın adı vasiyet edilebilir. Bu konuda Bakü'de görüşme gerçekleştirdiğimiz Âşık Zülfiyye Hanım'ın bir anısı vardır. Parmaklarında âşık parmağı; hançerinde muganni sesi taşıyan Âşık Zülfiyye, bu anlamda ikili sanatı yürüten yaşayan en önemli kadın âşıklardan birisi olarak kabul edilmektedir. Kendisinin bir aile dostu son anında cenazesinin başının üzerinde Zülfiyye Hanım'ın saz çalmasını vasiyet eder. Kendisinin ölümünün ardından haberi hemen alamayan Zülfiyye Hanım, cenazeye iki gün sonra gidebilmiştir. Âşık cenazeye gelene kadar yakınları cenazeyi defnetmemiş, onun gelip çalmasını beklemişlerdir. Cenazede saz ifasından sonra 4-5 ay kendisine

gelemeyen Zülfiyye Hanım, bir daha yas töreninde çalmama kararı aldığını ifade etmektedir (KK5).



**Görsel Grubu 7.** Âşık Zülfiyye, İlham Qesebova ve Aida Şirinova ile görüşmeler

Ozanların icralarının cenazelerde yer almasına ilişkin vasiyetler, Türk kültüründe eskiden beri görülür. Doğrudan birer tarihi kaynak olmasalar da dolaylı kaynaklar içinde yer alan destanlar da bizi bu konuda aydınlatırlar. Örneğin Kırgızların büyük *Manas Destanı*'nda, Manas ölümünden evvel baş dostlarından olan Irçı'yı yanına çağırır ve cenazesinde kereez yani vasiyet ırını okumasını ister (İnan, "Manas Destanı" 185-186; Yıldız 548)<sup>3</sup>. Destanda Kökötöy Han'ın vasiyet sözleri de (İnan, "Makaleler ve İncelemeler" 209) kereez ırı olarak değerlendirilebilir. Kereezler, tören türkülerinin en eski türleri arasına girer. Türküyü vasiyet eden kişi öldükten sonra, halk tarafından tanınan akınlarca, "Geçmişin Vasiyeti" adı altında icra edilir (Temür 309).

"Âşığın sazı ile gömülmesi" hususuna da kısaca değinmek gereklidir. Araştırmalar ve görüşmelerin ışığında böyle bir geleneğin olmadığı ya da artık kalmadığını söylemek mümkündür. Ancak âşık çalgısı ile gömülmeyi vasiyet ederse bu gerçekleştirilebilmektedir. Örneğin Âşık Adalet Nesibov vefat ettiğinde, "Ben dünyadan göçerken benim sazımı benimle birlikte defnedin." diye vasiyet etmiştir (KK1). Bu tip istekler, dinî açıdan aykırı bulunduğu için veya bir ruh taşıdığı düşünülen sazın toprağa gömülerek öldürülmemesi, âşığın ruhunun o saz ile yaşaması istekleri ile gerçekleştirilmeyebilir.

Yaptığımız görüşmelere göre, gün görmüş insanlar Âşık Nesibov'un ruhunu taşıyan sazın kendisi ile birlikte defnedilmesine razı olmadılar. Fakat alttaki fotoğraflarda görüleceği üzere onun vasiyetini de yerine getirmek için bir başka sazın sinisini (göğsünü) çıkardılar ve Âşık Nesibov'un

3 Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Feyzan Göher (Vural), *Manas Destanında Müzikal Öğeler*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 2013

sinesine koyarak defnettiler. Böylece âşık, sazı sinesine basarak öbür dünyaya göçmüş oldu (KK1).



**Görsel Grubu 8.** Âşık Nesibov'un sazı ile gömülmesi (Qesebova kişisel fotoğraf arşivi)

Anadolu'da da böyle bir geleneğin olmadığı ancak vasiyet edilirse gerçekleştirilebileceği ifade edilmiştir. Kul Mustafa bu uygulamanın Şamanistik geleneği yaşatmak adına birkaç kişi tarafından yapılabildiğini, bunun bir adet olmadığını belirtmiştir (KK8).

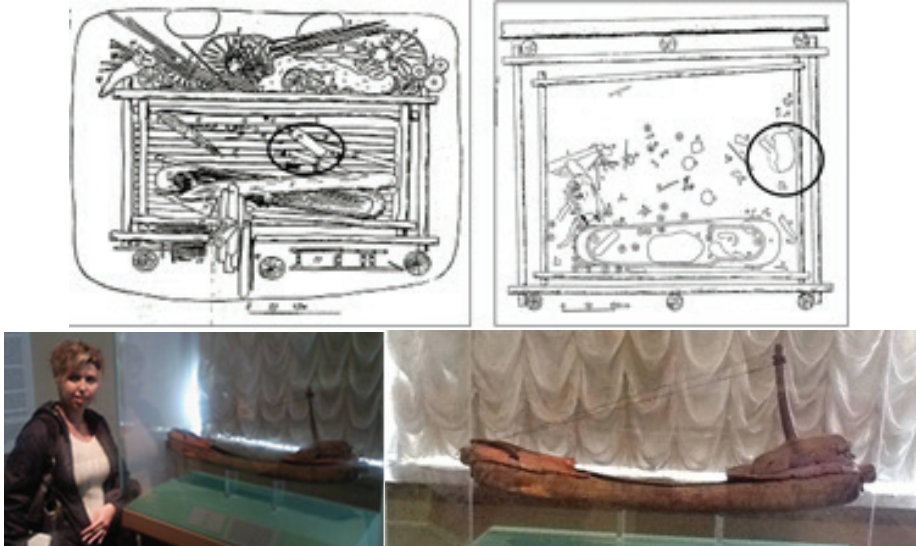
Bu hususta Niğde'den sıra dışı bir örnek dikkatleri çeker. Niğde'de yakın dönemlere kadar santur çok sevilen, deyimlerde anılan bir çalgı olmuştur<sup>4</sup>. Görüşme gerçekleştirdiğimiz değerli hocamız Halil Atılğan bu konuyla ilgili önemli bir bilgi aktarmıştır: Santurcu Halil olarak da bilinen Âşık Şeydai, oğluna çok sevdiği santuru ile birlikte gömülmeyi vasiyet etmiştir. Hocamızın görüştüğü oğlu da bu isteği yerine getirdiklerini belirtmiştir (KK6).



**Görsel Grubu 9.** Halil Atılğan Hocamız ile (solda); Niğde derlemelerinde santur (Fotografı çeken: Rauf Yekta Bey. Darülelhan Heyeti 1926 Türk Halk müziği derleme gezisinde: 1926 Ağustos sonu, Niğde/Bor'un Aspozi/Asbuzu (Karanlıkdere) Köyü. Kaval çalan: Osman Efe, Santur çalan: Halil Efe, Saz çalan: İsmail, Hanende: Fertekli Ali Oğlu Mustafa)

4 Dişler santur çalmak: Çok üşümek  
Sazını, santurunu topladı gitti: Tasını tarağını topladı gitti  
Santur çivisi gibi olmak: Zorluklar karşısında dimdik durmak (Anar, 2021).

Vefat eden kişinin kendisi için değerli olan nesnelere (ki bu âşık için sazıdır) gömülmesi durumu, şüphesiz eski Türk inancı ile bağdaştırılabilecek bir gelenektir. Hun kurganlarından çıkan kopuz, davul ve arp parçaları buna örnek teşkil eder.



**Görsel Grubu 10.** II. ve V. Pazırık Kurganlarının Rekonstrüksiyonları (Telli çalgı ve davul parçaları, işaretli kısımlarda gösterilmektedir); II. Pazırık Kurganından çıkartılan parçaların, bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş Hun arpi/çengi (Hermitage Müzesi) St.Petersburg/Rusya

## Sonuç

Ozanlar, Türk dünyasının binlerce yıllık geçmişi ve geniş coğrafyasında kök salmış; yaşanan tarihî olayları, hikâyeleri, duyguları şiir ve müzikle aktarmışlardır. Bu aktarım kimi zaman çalgı olmaksızın gerçekleşse de başta kopuz ve saz olmak üzere çalgılar, ozanın, âşığın, bahşının, akının yâreni olmuş; onun yâre, dosta, yaratana ve güzelliğe olan aşkının en yakın tanığı hâline gelmiştir. Batı Türkistan'da da saz, âşığın sadece sözüne eşlik eden bir araç olmaktan çok daha öte yan anlamlara sahiptir. Bilhassa Alevi-Bektaşî geleneğinde ve Azerbaycan kültüründe saz, inanç sisteminin, kültürün ve din ulularının bir "göstereni" konumundadır. Bu hâliyle büyük bir saygı görmekte ve mukaddes bir varlık olarak kabul edilmektedir. Âşıkların yaşamlarında en büyük dostları olan sazları, ölümlerinde de onları yalnız bırakmamıştır. Azerbaycan'da vefat eden bir âşığın ruhunu daha rahat teslim etmesi için diğer âşıklarca defin merasimi esnasında saz çalınır. Vefat eden kişi âşık olsun ya da olmasın cenazesinde çalacak âşığı vasiyet edebilir. Bu

durum Anadolu Alevileri arasında da görülse de muhtemelen baskıcı bir Sünni topluluk içinde yaşamaları nedeniyle, uygulama alanı çok daralmıştır. Defin merasiminde saz icrası Türkiye’de son yıllarda daha sık görülmektedir ancak Alevi topluluğunun kendi içinde bile bu uygulama konusunda sert görüş ayrılıkları mevcuttur. Âşığın vasiyeti üzerine sazı ile birlikte gömülmesi durumuna hem Azerbaycan’da hem de Türkiye’de nadiren de olsa rastlamak mümkündür. Bu uygulama kimi zaman âşığın sazının ruhunu gömmemek için, yeni bir sazın âşık ile birlikte gömülmesi şeklinde yapılmıştır ki bu durum da yine sazın kişiselleştirilmesi, ruhu ve düşüncesi olan bir varlık gibi algılanmasının bir zuhurudur. Azerbaycanlı ve Kerküklü dostlarımın ifade ettiği gibi “Saz ancak Türk bu dünyadan yok olursa gerçek anlamda defnedilebilir. Türk yaşadığı sürece saz yaşayacaktır, ancak Türkü yaştan da saz olacaktır.”

### Kaynakça

- Abdullayeva, Saadet. *Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri*. Bakü: Adiloğlu Yayınları, 2002.
- Acaloğlu Arif. “Göktürkler Döneminde İnançlar ve Mitolojik Görüşler”, *Bilim ve Ütopya Dergisi*. İstanbul, 2003. 23-29.
- Anar, Sedat. *Santurname-Geçmişten Günümüze Santurun Hikayesi*. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2021.
- Cemiloğlu, İlgar ve Ali İmamverdi. *Azerbaycan Aşık İcracılığı Sanatı*. Ankara: İksad Yayınları, 2021.
- Çıstanova, Albina Andreevna. (haz.) Анна Васильевна Курбижекова-к 100-Летию Сказителя и Тахпахчи. (Anna Vasilevna Kurbijekova – Anlatıcı ve Tahrahçınının 100. Yıldönümünde), Ed. N.İ. Laşenova, Доможакова (Damajakova), Abakan, 2013.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. çev. M. Rıfat ve S. Rıfat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Durbilmez, Bayram. “Âşık Edebiyatının Oluşumu ve Gelişiminde Alevi-Bektaşî Zümrelerin Yeri ve Önemi”, *Alevilik Araştırmaları Dergisi*. Yıl: 7, S.13, 2017. 57-86.
- Haşhaş, Sinan, Ü. İmik, C. Aydoğdu, “Arguvan Örnekleminde “Dede Sazı”nın Organolojisi ve İcra Özellikleri”, *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 39, Sayı: 1, Haziran 2015. 169-180.
- İnan, Abdülkadir. *Manas Destanı*. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1972.
- İnan, Abdülkadir. *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: C. I ve II. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998.
- Memmedli, Şureddin ve G. Memmedova, “Gürcistan’daki Borçalı Azeri Türklerinde Âşıklık Geleneği”, *Turan-Sam*. C.4, S.14, 2012. 28-36.
- Oğuz, Öcal. *Yozgat’ta Halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1944.

Rahman, Abdülkerim. *Uygur Folkloru*, çev. S. Yalçın ve E. Enet. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.

Rıfat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 1994.

Şen, İhsan. "Osmanlıda Cenaze Merâsimleri ve Mûsiki", *Kocaeli İlahiyat Dergisi*. C.3, S.2, 2019. 145-156.

Şenel, Süleyman. "Âşık Musikisi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası, 1991. 553-556.

Temür, Nezir. "Kırgız Folklorunda Ritüelistik Türler", *Gazi Türkiyat Dergisi*, S.6, 2010. 297-317.

Yıldız, Naciye. *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995.

### **Elektronik Kaynaklar**

Url1: Yitik Ozanlar Belgeseli, Haz. Hüseyin Koçak, Ahmet Gülümser, 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=65ES\\_BBBJYY](https://www.youtube.com/watch?v=65ES_BBBJYY), Erişim Tarihi: 15.05.2021.

### **Sözlü Kaynaklar (Çalışmada yer aldığı sıraya göre):**

KK1: İlhame Qesebova – Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü öğretim üyesi (Doç. Dr.), Görüşme tarihi ve şekli: Yüzyüze görüşme Bakü Ekim 2019 ve Online görüşme Mayıs 2021.

KK2: Şemseddin Küzeci – Gazeteci ve yazar. Görüşme tarihi ve şekli: Telefonla görüşme Haziran 2021.

KK3: Dertli Divani – Veli Aykut, Âşık ve Zâkir, d.1962 Şanlıurfa/Kısa, Görüşme tarihi ve şekli: Telefonla görüşme Haziran 2021.

KK4: Âşık Sefai – Mehmet Acet, Âşık ve zâkir, d.1954 Şanlıurfa/Kısa, Görüşme tarihi ve şekli: Telefonla görüşme Haziran 2021.

KK5: Âşık Zülfiyye – Zülfiyye İbadova, Âşık, d.1970, Azerbaycan/Tovuz-Alakol, Görüşme tarihi ve şekli: Yüzyüze görüşme Bakü Ekim 2019 ve Online görüşme Mayıs 2021.

KK6: Halil Atılgan, Akademisyen, d.1946 Adana/İncirgediği, Görüşme tarihi ve şekli: Yüzyüze, Samsun 2017 ve Telefonla görüşme Haziran 2021.

KK7: Âşık Mensubi – Dilaver Eroğlu, d.1966 Sivas/Gemerek, Görüşme tarihi ve şekli: Dolaylı Görüşme (kılavuz kişi vasıtasıyla), Kayseri Âşıklar Kahvehanesi, Mayıs-Haziran 2021.

KK8: Kul Mustafa – Mustafa Danacı, d.1960 Kayseri/ Yeşilhisar, Görüşme tarihi ve şekli: Dolaylı Görüşme (kılavuz kişi vasıtasıyla), Kayseri Âşıklar Kahvehanesi, Mayıs-Haziran 2021.

KK9: Ali Yaman – Abant İzzet Baysal Üniversitesi öğretim üyesi (Prof. Dr.), d.1968 Ankara, Görüşme tarihi ve şekli: Telefonla görüşme Temmuz 2021.

Başta kıymetli dostum ve meslektaşım Doç. Dr. İlhame Qesebova olmak üzere tüm kaynak kişilere; ayrıca Şanlıurfa'da Dertli Divani ve Âşık Sefai'ye ulaşmama yardım eden sevgili Celal Şahin'e, Kayseri'de Âşık Mensubi ve Kul Mustafa'dan bilgi almamı sağlayan sevgili Eren İhsan Üzüm'e gönülden teşekkürler.

# Âşık Şiirinde Şekil-Tür Tartışmaları Bağlamında

## Divan/Divani

### Divan/Divani in the Context of Format-Genre Discussions in the Minstrel Poetry

Adem BALKAYA\*

#### Özet

Divan/Divani birden çok disiplin içerisinde kullanılan bir kavramdır. Hatta aynı disiplin içerisinde dahi farklı kullanımları vardır. Örneğin hem âşık şiirinde hem de klasik edebiyatımızda terim olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte müzikte bir form adıdır. Klasik Türk musikisinde genelde üç kıtalık şiirlerin kıtalarının arasına ara nağmeler dahil edilip kıta başlarında da “ah, yar” vb. ifadeler ilave edilip bestelenen özel ezgili formlara verilen addır. Bununla birlikte bu form Harput Divanı, Urfa Divanı, Konya Divanı, Kerkük Divanı, Ankara Divanı gibi değişik adlandırmalarla da bilinmektedir. Müzik formu olan bu adlandırmaların kaynağı da yine âşık şiiri olarak kabul görmektedir. Bu yönüyle divan/divani kavramı diğer âşık şiirlerine göre farklılık arz etmektedir. Bununla birlikte özel/terim anlamıyla divan/divaniler âşık şiirinde icra zamanları, icra bağlamları, konuları ve kendilerine mahsus havalarıyla da dikkate değerdir. Bununla birlikte divan/divani kavramı âşık tarzı şiir geleneği ürünlerinin nazım şekli ve nazım türü açısından hangi kategoride değerlendirileceği konusunda da araştırmalara fikir verebilecek özelliklere sahiptir. Kendilerine mahsus havaları yanında değişik şekillerle icra edilmeleri de önemli bir husustur. Konuyla ilgili yapılan çalışmalarda araştırmacılar tarafından ortaya konulan tasnifler birbiriyle örtüşmemektedir. Konuyla ilgili ulaşılabilen ilk tasnif denemesini yapan Ahmet Talat Onay’dan bugüne kadar yapılan tasnif denemelerinde değişik kabuller göze çarpmaktadır. Hatta bu konu üzerine çalışan kimi araştırmacılar âşık şiirinde nazım şeklinin olmadığını dahi iddia etmişlerdir. Bütün şiirler tür başlığı altında tasnif edilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte son zamanlarda

\* Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: adembalkaya81@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1309-6406

yapılan tasniflerde yavaş yavaş ortak bir kabule gidildiği de anlaşılmaktadır. Özellikle “heceli âşık şiirleri” başlığı altında verilen tasniflerde “mâni ve koşma” sabit birer nazım şekli diğerleri ise nazım türü olarak kabul görmektedir. Ancak “aruzlu âşık şiirleri” başlığı altında yapılan tasniflerde şiir adlarının kimi tür kimi şekil olarak veya hemen hepsi “aruzlu tür/şekiller” başlığı ile geçiştirilmektedir. Bu bağlamda şekil ve tür tasniflerinde karşılaşılan problemlerin neler olduğu ve terim olarak tür veya şekil kavramlarından ne anlaşılması gerektiği detaylıca araştırılmalıdır. Karşılaşılan bu problemin çözüm yollarından ilki her tür veya şeklin müstakil olarak çalışılmasıdır. Müstakil olarak bazı tür ve şekiller gerek tez olarak gerekse de özgün kitap olarak hazırlanmıştır. Ancak kimi tür ve şekiller hâlâ daha özel olarak çalışılmamıştır. Divan/divani takip edilebildiği kadarıyla 16. yüzyıldan itibaren örneklerine rastlanılan, hece sayısının bazı kaynaklarda 14, 15 hatta 16 olarak gösterildiği hem aruzla hem de heceyle söylenen, meclislerin başlangıçlarında okunan bir şiirdir. Hem arzu hem de heceli oluşu, kendisine mahsus havalarla icra edilmesi, konuları gereği diğer âşık şiirlerinden biraz daha farklı oluşu bu şiir türünü daha özel kılmaktadır. Ayrıca divan/divani kavramı sadece âşık tarzı şiir geleneğinde kullanılmamaktadır. Terim olarak klasik şiirimizde ve müzik icrasında da ortak olarak kullanılan bir kavramdır. Bu çalışmada âşık tarzı şiir geleneğinde şekil tür tasnifleri arasındaki ortak ve farklı yanlar ortaya konulacaktır. Bununla birlikte divan/divani türünün bu tartışmalar arasında nasıl değerlendirildiği ve nasıl değerlendirilmesi gerektiğine dair öneriler sunulacak ve divan/divani türü bütün yönleri ile tanıtılacaktır. Divanilerin müzik formu olarak adlandırılmaları ve bu adlandırılmaların âşık şiirindeki divan/divani ile olan ilgileri örneklerle ortaya konulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık, âşık tarzı, divan, divani, şekil ve tür.

### Abstract

It is still being discussed under which category poetry tradition of minstrel (âşık, a Turkish folk poet) style should be considered in respect of verse format and verse genre poetry style and verse genre. Classifications put forward by researchers at studies conducted on the subject matter are not consistent with one another. Various assumptions grab attention in several classification trials up until now since Ahmet Talat Onay, who made the first classification trial accessible with regards to the subject matter. Even some researchers working on this subject matter have alleged that there exists no verse format in the minstrel poetry. An attempt has been made to classify all

poems under the genre heading. However, it is being understood that there is a steady move towards a common assumption with recent classifications made. Classifications given under the heading “poems of minstrel with syllabic meter” assume that “ditty and ballad” are each verse formats while others are considered verse genre. However, with the classifications made under the heading “minstrel poems with aruz meter”, names of poems are passed off in terms of genre and format or almost all of them are passed off with the heading “genres/formats with aruz”. It should be studied in detail what problems are encountered in terms of format and genre classifications and what the concept of genre or format should tell us as a term. First one of the solutions for this problem at hand is studying every genre or format on a stand-alone basis. Some genres and formats have been prepared either as a book or as an original book on a stand-alone basis. However, there are still genres and formats which have not been specifically studied yet. Divan/divani, is a type of poem, of which samples could date back to 16th century, using meters with syllable counts of 14, 15 and even 16 at some sources, which is composed by both aruz and syllable meters, read out at the beginning of assemblies. The fact that it incorporates both aruz and syllable, that it is performed with its intrinsic styles, they it is slightly different from the other minstrel poems make this poetry genre more special. Further, the concept of divan/divani is not only used in minstrel style poetry tradition. It is a concept commonly used in our classic poetry and music performance as a term. In this paper, common and different aspects of format and genre classifications for minstrel style poetry tradition will be revealed. Besides, suggestions will be presented as to how the genre divan/divani is evaluated among these discussions and the genre divan/divani will be introduced with all of its aspects.

**Key Words:** Minstrel, minstrel style, divan, divani, format and genre.

### **Giriş: Divan Kavramı**

Divan, farklı sözlüklerde; “[eskiden İslami idarelerde] hazineye ait hesap defterleri; [şiiir] divan; hükümet ofisi, idari bölüm; ofis, büro; kabine, devlet konseyi; yönetim heyeti, konsil; hükümet; mahkeme; resmi veya umumi toplantılara mahsus bina; kanepe, sedir, divan; kompartüman [tren] kompartüman [tren]” (Mutçalı 288), “Topluluk, meclis, kurul” (Pala 110), “Türkiye sultanlığında meşveretçi organ; müellifin şeirlerinin toplusu; oturmak için yumşak mebel növü, mehkeme, tribunal” (Axundov 81), “1. Osmanlılarda devlet adamlarının kurduğu büyük meclis; padişahlarla vezirlerin bir araya gelerek devlet

işlerini görüşmek üzere yaptıkları toplantı. 2. Divan şairlerinin şiirlerini belli bir sisteme göre topladıkları kitap. 3. Yüce bir varlığın huzuru, katı. 4. Sedir. 5. Türk musikisinde bir form. 6. Eski saz şairlerinin belli ölçü ve makamlara göre okudukları şarkı ve türküler” (MEB 678) şeklinde tanımlanmaktadır.

Akademik çalışmalarda ise Osman Horata, kelimenin aslının Farsça olduğunu, oradan Arapçaya daha sonra da diğer dillere geçtiğini ve kelime olarak yazı ve insanla ilgili topluluk anlamı taşıdığını (Horata 20) söyler. Edebi anlamda da şairlerin türlü biçimlerde yazdıkları manzumelerden toplanmış eser (Levent 101), bir şairin şiirlerini belli bir düzene göre içine alan şiir defteri (Karataş 115), bir şairin şiirlerini belli bir düzene göre toplayan mecmua (Pala 110) vb. tanımlamalarla karşılanır.

Mustafa Uzun tarihi seyri ile ilgili, aslında Farsça olan bu sözcüğün, Arapçaya, sonra da İslam dinine giren milletlerin dillerine geçtiğini, yazı ve insanla ilgili topluluk manasının önceleri muayyen bir mevzu üzerine bir araya getirilmiş eserlere isim olduğunu -sözelimi *Dîvânü Lügâti't-Türk*-sonra çeşitli şairlerin seçme şiirlerini bir araya toplayan antoloji manasında kullanıldığını -örnek olarak Ebu Temmam'ın Arap şairlerinden topladığı şiirler *Divanü'l-Hamase* adını alır-, son olarak da bir şairin bütün şiirlerini ihtiva eden eserlere bu adın verildiğini -Ahmet Yesevi'nin *Divan-ı Hikmeti* gibi- ancak XIV. asrın sonu ile XV. asrın başlarından itibaren bugünkü anlamıyla belirli bir tertibe dayanarak hazırlanan divan manasını kazandığını söyler (Uzun 329).

Abdülaziz Ed-Dûrî, kelimesinin Fars kökenli olduğunu, Sasani İmparatorluğu'nda devlet idaresine ait bir terim olarak Arapçaya geçtiğini, aslının Aramiceden geldiğini söyler. Araştırmacı, devlet idaresindeki muhtelif idari, mali ve askeri hizmetlerin yerine getirilmesinde kullanılan defterlere (kuyudat defterleri), bunların ve devlet memurlarının bulunduğu yerlere verilen bir ad olan bu sözcüğün Sasanilerle ilgili olarak bu ismin neden verildiği ile ilgili iki rivayet nakleder. İlk rivayete göre Kisra Enuşirvan, yanlarına uğradığı kâtiplerinin kendi kendilerine sayı sayıp hesap yaptıklarını görüp onlara 'divane' (deli) demiş, zamanla bu tabir yaygınlaşmış ve kâtiplerin çalıştıkları yerin adı hâline gelmiştir. Bir başka rivayete göre de kelimenin Farsçada 'şeytanlar' anlamına geldiği, kâtiplere devlet işlerini çok iyi bildiklerinden, gizli veya açık her şeye hemen vakıf olabildiklerinden, dağınık ve karışık hesapları kolayca toparlayabildiklerinden bu şeytan manası ile 'divan' denmiştir (Ed-Duri 377-378).

Edebiyatımızda divan ismini taşıyan ilk eser Kaşgarlı Mahmut'un *Dîvânü Lügâti't-Türk* adlı eseridir. Esere divan denmesinin sebebi, Araplar tarafından

herhangi bir ilim kolunda o ilmin birçok bahislerini bir araya toplayarak aynı ilmi bir bütün halinde tanıtan eserlere bu isimleri verilmesindedir (Uzun 327). Aynı durum Ahmet Yesevî'nin *Divan-ı Hikmet*'i için de geçerlidir.

### I. Eski/Klasik Türk Şiirinde Divan

Divan şiiri veya divan edebiyatı teriminin ilk defa kim tarafından söylendiği belli olmasa da (Çavuşoğlu 1) Türk edebiyatının 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan bölümüne, bu dönem Türk şairleri arasında divan tertip etmek yaygın olduğundan, diğer bir ifadeyle Osmanlı şairleri eserlerini 'divan' adı verilen kitapta topladıklarından, divan edebiyatı denmiştir (Mengi 19; Karataş 115; Pala 110).

Divan edebiyatı kavramının kullanımı ile ilgili farklı bir dikkat Ömer Faruk Akün'e aittir. Akün, *İslam Ansiklopedisi*'nde bu tabirin sırf eski Osmanlı edebiyatı için ortaya atıldığını ve onunla sadece Osmanlı şiirinin kastedildiğini ancak farklı olarak kendisi ile aynı estetik ve esasları paylaşan, aynı şekilde saray muhitinde gelişen, hatta ondan daha çok birer saray edebiyatı olan Çağatay ve Azeri sahası edebiyatları için de aynı tabirin bu ölçülere göre geçerli olması gerektiğinin düşünülmediğini söyler. Akün, Çağatay Azeri sahası edebiyat tarihinde böyle bir kullanıma da yer verilmediğini söyler (Akün 390).

Türk edebiyatında varlığından haberdar olunabilen en eski divan, XIII. asır sonu ile XIV. asır başlarında yaşamış olan Azerbaycan şairi Hasanoğlu'na aittir. XIV. asrın ilk yarısında yaşamış olan Hoca Dehhani ile Şeyyad Hamza'nın mesnevilerinin yanı sıra divanlarının olup olmadığı bilinmemektedir. Hasanoğlu'nu Nesimi, Kadı Burhaneddin ve Ahmet Paşa takip eder (Akün 399).

### II. Âşık Şiirinde Divan/Divani

Türün yaygın olduğu Azerbaycan, Gürcistan ve İran sahası âşıkları divani kelimesini kullanırlar. Türkiye sahasında ise divan kelimesi yaygındır. Cönklerde (Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz Cönk 45 arşiv numaralı, İsmail Efendi tarafından 1835 yılında istinsah edilen cönkte 19. varakta Âşık Ömer'e ait şiir, 'Divani' başlığı ile verilirken; 06 Mil Yz Cönk 92 arşiv numaralı, Ahmed Raşid ve Kemalî tarafından 1838 tarihinde istinsah edilen cönkte 51. varakta yine Âşık Ömer'e ait bir başka şiir, 06 Mil Yz Cönk 46 arşiv numaralı cönkte 8. varakta bir şiir ve 06 Mil Yz Cönk 22 arşiv numaralı cönkte 114. varaktaki bir şiir "Divan" başlığı ile verilmiştir) her iki isim de kullanılmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren halk

şairleri arasında aruzun [fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün] veya hece ölçüsünün 15'li kalıbıyla farklı konularda, kendisine mahsus havalar eşliğinde, âşık meclislerinin başlangıcında okunan âşık şiiri türüne divan/divani denir. İlk divani örnekleri, XV. yüzyıl âşıklarından Kurbanî'ye ait olan 'Ola' ve 'Gözel' redifli divaniler kabul edilir (Sakaoğlu 327; Yılmaz 116; Kafkasyalı 335).

### III. Müzik Terimi Olarak Divan

Divani aynı zamanda Türk musikisinde bir form adıdır. Bölgelere göre farklılıklar arz eden havalarla okunurlar ancak ritim az çok belirlidir ve ortaktır. Süleyman Şenel, Türk musikisinde bir form adı olan ve divani de denilen klasik Türk musikisinde en az üç kıtalık bir şiirin kıtalarının birbirinden ara nağme ile ayrılması ve her kıtanın başına genellikle 'ah, yar' gibi terennümlerin ilave edilmesiyle bestelenerek, serbest izlenimi veren ancak kalıplaşmış ritimli ezgilerle okunan eser diye tanımlar. Divan okumanın, bir âşığın ustalığını ve kudretini göstermesi bakımından son derece önemli olduğuna değinen Şenel, divani bilmeyen âşığın mecliste itibar görmeyeceğini söyler (Şenel 376-377).

Yılmaz Öztuna da şekil bakımından şarkıya benzeyen divanilerin, musiki cihetiyle basit, samimi, tekellüften uzak olarak bestelendiklerini, başlangıçların uzun hava şeklinde serbest ve usulsüz olabileceğini, sonradan usullü ve hareketli kısma geçildiğini söyler. Aslında âşık şiiri türü olduğunu ancak o form içerisinde bestelenen her parçanın klasik müzikte divan diye adlandırıldığına değinen Öztuna, bu adlandırmanın âşık şiirinden geldiğini de ayrıca belirtir (Öztuna 97).

Harput Divanı, Urfa Divanı, Konya Divanı, Kerkük Divanı, Ankara Divanı vb. adlandırmalar müzik formu olan divanla ilgilidir. Âşıkların divanilerinin ezgileri bu formun çıkış ve adlandırılış kaynağıdır. Yani âşık şiiri olan divanla ilgileri müzikal form iledir.

### Şekil Tür Tartışmaları Bağlamında Divan/Divani

Halk şiirinde şekil ve tür tasnifine yönelik ulaşılabilen ilk eser Ahmet Talat Onay'ın *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i* adlı eseridir. Onay, bu eserde şiirin dış yapı ile şekli konusu ile de türü tanımlamayı amaçlamıştır. Aynı konuda ulaşılabilen ikinci eser Hikmet İlaydın'a aittir. *Türk Edebiyatında Nazım* adlı eserinde, halk edebiyatında tür adlarının aynı zamanda şekil adı olarak kullanılageldiğini vurgulayan İlaydın, halk edebiyatının türlerinin nazım şekillerinden ziyade konularıyla veya konuyu ele alışlarıyla yani edalarıyla bir de besteleriyle ayırt edilebileceğini söyler. Halk edebiyatında

nazım şekillerinin az olduğunu ve birçok türün, ufak tefek farklarla, aynı nazım şekli içinde ifade edildiğini belirtir (İlaydın 77-78).

*Halk Şiirinde Türler* adlı eserin sahibi Hikmet Dizdaroğlu da şekil ve tür konusunda, “Halk şiirinde, belirli kurallara bağlı nazım biçimleri yoktur. Divan şiirinde ön görülen ve her biri ayrı bir düzende olan biçimler, halk şiiri için söz konusu değildir. Halk şiirinde nazım biçimleri değil, tür’ler vardır.” (Dizdaroğlu 45) görüşünü savunur.

Daha sonra ülkemizde yapılan değişik tasniflerde ilk başlarda çok karmaşık bir durum görülürken son zamanlara doğru bu tasnifler ortak bir noktada birleşir hâle gelmiştir. Artık halk şiirinde nazım şekli olarak mâni, koşma ve destan (uzunluğu ile koşmadan ayrılır) kabul edilmiş diğerleri ise tür adı olarak kabul edilmiştir.

Ancak tasniflerde hâlâ daha halledilmeyen bir mesele olarak ‘aruzlu’ şiirler devam etmektedir. Tasnif yapan araştırmacılar heceli olanları ayrı ayrı tasnif ederken aruzlu olanlar için şekil veya tür ayırımına gitmeden hepsini birden şekil veya tür diyerek tasniflerini sonlandırmaktadırlar (Çobanoğlu 20-24; Yardımcı 329; Oğuz 15-16; Güzel 344; Kaya 102-103).

Edebî ürünlere bütüncül bakmak yerine bazı tür veya şekillere aidiyet isnat edilmektedir. Aslında aynı sorun edebiyatı dönemlere ayırma veya farklı adlandırmalarda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin eski veya yeni edebiyat ile eski dil ve yeni dil kürsülerinin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği veya hangi konunun hangi alanı içerdiği her ne kadar belirlenmiş gibi görünse de yine de uygulamada problemler yaşanmaktadır. Özellikle kesin ve net çizgilerle kimi tür veya şekillerin belli bir alanın kapsamına girdiği bir yanılgıdır.

Eski Türk Edebiyatı veya Klasik Edebiyat’ta şekil ve tür sorunu halledilmiş gibi görünmektedir. Örneğin gazel veya kaside bir nazım şeklidir. Kafiyeleşmesi, nazım birimi gibi özellikleri asla değişmez ve konularına göre türleri doğururlar. Örneğin kaside kış üzerine ise şitaiyye, bayram üzerine ise ıydiyye başlığını alır. Şitaiyye ve ıydiyye tür adıdır ve kaside nazım şekli ile yazılırlar. Ancak halk şiirine gelince problem bir anda karmaşık bir hâle gelir. Neyin tür neyin şekil olduğu konusu tartışmaya açılır ve araştırmacılar arasında bir birlik görmek mümkün olmaz.

Şimdiye kadar yapılan çalışmalar artık mâni, koşma ve destanın birer şekil adı, diğerlerininse bu şekillerle üretilen türler olduğu konusunda yavaş yavaş birliktelik sağlamaktadırlar. Bunlara sicilleme de eklenmelidir. Her ne kadar bir kalıptan bahsedilmese de bu şekille birden fazla tür oluşturulmaktadır.

Ancak “aruzlu” başlığı altındaki şiir adları konusunda aynı birliktelik yoktur. Genelde ‘Aruzlu Türküler’, ‘Aruzlu Tür ve Şekiller’ vb. başlıklarla tasnifler sunulmaktadır. Gazel, kaside, murabba, müstezat vb. nazım şekillerini sadece klasik/eski edebiyata mahsus gibi kabul edildiğinde bu problemin yaşanması kaçınılmazdır. Edebiyata daha bütüncül bakılırsa aynı nazım şekillerinin âşıklar tarafından da kullanıldığı görülecektir. Bu nedenle tür ve şekil adlarına aidiyet vermeden yani Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri veya Halk Şiiri Nazım Şekilleri başlıkları yerine Eski Türk Edebiyatı’nda veya Halk Şiiri’nde ‘Kullanılan’ Nazım şekilleri denilirse halk şiirinde görülen aruzlularla ilgili problem büyük ölçüde çözüme kavuşacaktır. Yani gazel, murabba veya müstezat eski türk edebiyatı nazım şekilleri değil hem eski edebiyat hem âşık şiirinde kullanılan nazım şekilleri olarak kalmalıdır. Tasnif önerimiz şu şekildedir (Balkaya 58):

## **Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Kullanılan Nazım Şekilleri ve Türleri**

### **1. Âşık Şiirinde Kullanılan Nazım Şekilleri**

#### **I. Heceli Şekiller**

1. Mâni
2. Koşma
3. Destan
4. Sicilleme

#### **II. Aruzlu Şekiller**

1. Gazel
2. Murabba
3. Muhammes
4. Müstezat vd.

### **2. Âşık Şiirinde Kullanılan Nazım Türleri**

#### **I. Heceli Türler**

1. Türkü
2. Ağıt
3. Destan
4. Varsağı
5. Semai
6. Koçaklama
7. Taşlama
8. Güzelleme
9. Divani

## II. Aruzlu Türler

1. Divani
2. Selis
3. Semai
4. Kalenderi
5. Satranç
6. Vezn-i Ahar

Divan/Divani türü bu durumu açıklamak için kullanılabilir en güzel örnektir. Çünkü divanları birer nazım şekli olarak kabul ederseniz bu nazım şekli ile ortaya konacak herhangi bir tür bulamazsınız. Ama divan türünün ortaya konduğu birden fazla nazım şekli görebilirsiniz.

Burada asıl kastedilen şey bir şiire şekil deniliyorsa bu şekil ile ortaya konulan farklı türler olmalıdır. Örneğin koşma bir şekil adıdır. Kafiyeleme, nazım birimi veya hacmi türden türe farklılık göstermez. Bu özellikler aynı kalmakla birlikte farklı hususiyetlerle değişik koşmalar tür adı olarak sınıflandırılabilir. Güzelleme, koçaklama, taşlama vb.

Divanlar tıpkı selis, semai, kalenderi vb. türler gibi daha yakından incelendiğinde yukarıda kastedilmeye çalışılan problem ortadan kalkacaktır. Çünkü sadece eski/klasik edebiyatta değil belirli nazım şekilleri edebiyatımızın her alanında kullanılagelmiştir. Örneğin divani türü için;

Gazel nazım şekli ile Erzurumlu Emrah'ın;

Ey melek sîma bugün devran senindir sen benim  
Gül senin gülşen senin handan senindir sen benim

Müstezat nazım şekli ile Pesendî'nin;

Mübtelây-ı aşk olaldan buldu lezzet cânımız  
Var bizim cânânımız  
Pâk olur her bezmde güller gibi meydânımız  
Her dem ü devrânımız

Murabba nazım şekli ile Âşık'ın;

Bir lebi şîrîn için üstadın oldum ben senin  
Geçmedi makbule hiç Ferhâdın oldum ben senin  
Âşinâlık niyyet ettim yâdın oldum ben senin  
Ey gönül sen suçlusun cellâdın oldum ben senin

Muhammes nazım şekli ile Âşık Ömer'in;

Bivefâ çerhin işi her dem figan olmağımı  
 Aka aka gözlerimin yaşı kan olmağımı  
 Tâ Elest'ten bu yazılmış anlıma eyvâh vâh  
 Çâre ne başımda yazı bu günü görmeğimi  
 Bu imiş takdîrin işi gurbete salmağımı

Hasrete düştüm medet hey ben gamınla mihnete  
 Zerrece meyl itmezem ben bu safâya işrete  
 Ya suyum ya toprağım çekti diyâr-ı gurbete  
 Çâre ne başımda yazı bu günü görmeğimi  
 Bu imiş takdîrin işi gurbete salmağımı

Sicilleme şeklinde Mikail Azaflı'nın;

Adam var ki her büsata çatar geder Azaflı  
 Adam var ki harabata batar geder Azaflı  
 Adam var ki yata yata yatar geder Azaflı  
 Adam var ki min min hata tutar geder Azaflı  
 Adam var ki ana ata satar geder Azaflı  
 Adam var ki miner ata tatar geder Azaflı  
 Adam var ki can barata gatar geder Azaflı  
 Adam var ki gazamata atar geder Azaflı  
 Adam var ki heyvanata otar geder Azaflı  
 Adam var ki kainata satar geder Azaflı  
 Adam var ki yüz heyatı gaytar geder Azaflı  
 Adam var ki gezer sağ can hagg-ı divan isteyey

divanilerini görmek mümkündür. Bu hâliyle divanilere nazım şekli değil tür demek daha doğru olacaktır. Kalenderi, selis gibi türler de benzer özellik göstermektedirler.

### Sonuç/Öneriler

Divan/divani kavramı birden fazla anlamı ihtiva eden ve pratikte birden fazla alanda terim olarak kullanılan bir kavramdır. Gerek eski şiirde gerek halk şiirinde ve gerekse müzikte farklı hususiyetleriyle bir formu bir türü veya bir varlığı karşılar. Bununla birlikte hâlâ daha tartışılmalı tür-şekil ayrıştırması için de kolaylık sağlayan şiirlere verilen addır.

Edebiyatımızda kullanılan bazı kavramları belirli alana aitmiş gibi kabullenip bir sınır belirlemek doğru değildir. Genel geçer kurallar dairesinde

kimi farklılıklar için bu türden bir kullanım doğru imiş görünse de kimi problemlerin halledilebilmesi için alanlar arasında katı sınırlar belirlemek yanlış olacaktır. Kısaca kaside, murabba veya gazeli eski/klasik edebiyatla sınırlamak yerine bu şekillerin diğer alanlarda da sıklıkla kullanıldığını bu nedenle bir alan ait olmadığını kabul etmek gerekir. Âşık şiirinde kullanılan türlerin bu nazım şekilleri ile oluşturulduğu gerçeği ortadadır. Âşık şiiri tasnif denemelerine bu nazım şekilleri dahil edildiğinde problem büyük ölçüde ortadan kalkacaktır. Böylece ‘aruzlu’ başlığı altında verilen şiirlerin aslında birer tür adı olduğu anlaşılacaktır.

### Kaynakça

- Akün, Ömer Faruk: “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt IX. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994. 390.
- Axundov, Ağamusa. *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti*. Bakü: Elm Neşriyatı, 2005.
- Balkaya, Adem. *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Divanı Türü*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018.
- Çavuşoğlu, Mehmet. “Divan Şiiri”, *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. 415 (Ağustos-Eylül 1986). 1-16.
- Çobanoğlu, Özkul. *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınları, 2007.
- Dizdaroğlu, Hikmet. *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1969.
- Ed-Dürî, Abdülaziz. “Divan”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt IX. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994. 377-378.
- Güzel, Abdurrahman ve Ali Torun. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Horata, Osman. “Divanlar”, *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Mustafa İsen. Ankara: Grafiker Yayınları, 2009.
- Kafkasyalı, Ali. *İran Türk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt II. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2002.
- Karataş, Turan. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Kaya, Doğan. *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- Köksal, M. Fatih. *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Levent, Agah Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt:1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988. 101.
- Mengi, Mine. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi Edebiyat Tarihi-Metinler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1994.
- Örnekleriyle *Türkçe Sözlük*. 4 Cilt. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Mutçalı, Serdar. *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Dağarcık Yayınları.

- Nebiyev, Azad. "Azerbaycan Halk Yaradıcılığı". *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Cilt 1. Ed. Nevzat Köseoğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Oğuz, Öcal. *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- Onay, Ahmet Talat. *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*, Haz. Cemal Kurnaz, Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999.
- Sakaoğlu, Saim ve diğer. "Azerbaycan Âşık Edebiyatı", *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Ed. Nevzat Köseoğlu. Cilt 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Şenel, Süleyman. "Divan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt IX. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Uzun, Mustafa. "Divan", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler, İsimler, Eserler, Terimler*. Cilt II. İstanbul Dergâh Yayınları, 1977. 329.
- Yardımcı, Mehmet. *Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri*. Ankara: Ürün Yayınları, 2002.
- Yılmaz, Mustafa ve Uğur Çatalsakal. "Kurbani". Yayımlanmamış Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2000.

# Azerbaycan'da Âşık Edebiyatı Araştırmaları

## Minstrel Literature Studies in Azerbaijan

Elçin İBRAHİMOV\*

### Özet

Azerbaycan sözlü edebiyatının kadim ve zengin kollarından biri de âşık sanatıdır, edebiyatıdır. Âşık edebiyatı halk diliyle ve hece vezniyle meydana getirilen, saz eşliğinde söylenen şiirlerden oluşan geleneksel Azerbaycan edebiyatı dalıdır. Âşık edebiyatı koşma, destan, semâî, kalenderî, ustadname vb. şiirinin türlerinden oluşmaktadır.

2009 yılında âşıklık geleneği UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miraslar Listesi'ne dâhil edilmiştir. Azerbaycan bestecilik okulunun mimarı, onun temelini atmış Uzeyir Hacıbeyov “âşık” sözünü “aşk”la (Arapça) bağlıyor. Prof. Dr. Mehmethüseyn Tehmasip âşık kelimesini az kullanılan ve eski Türkçe söz kökü olan “aş”tan türediğini belirtmiştir. Aslında ise “aş” kökünden türemiş “aşlamak” fiili bugün de kullanılıyor. Büyük ihtimalle “aş” kökü, “şarkı” söylemek, “nağme” anlamında da kullanılmış çünkü “aşulamak”-“okumak” demektir. Çağdaş Özbek Türkçesinde “aşulaçı”-“şarkı söyleyen, şarkıcı” demektir.

Bildiğimiz gibi “varsak” sözü “âşık şiiri” veya “âşık şarkısı (havası)” anlamında kullanılıyor. Büyük ihtimalle “aş-u-la” veya “aş-ı-la”-“aş” kökeninden türeyerek Azerbaycan Türkçesi imla kurallarına göre “ık” ekiyle birleşmiş fahri ad-unvan şeklini almıştır. Fahri ad (unvan) gibi “âşık” artık XII. yüzyıldan malumdur ve ilk defa bu ada Türk tasavvufunun temel taşıını atmış şair Ahmet el-Yasevi'nin eserlerinde rastlıyoruz.

Araştırmacıların çoğu Azerbaycan'da âşık edebiyatını XI.-XVII. asırlar olmakla birinci dönem, XVIII.-XIX. asırlar olmakla ikinci dönem, XX. yüzyıl olmakla üçüncü dönem ve Bağımsızlık dönemi olmakla dört dönem

\* Doç. Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Nesimi Dilbilimi Enstitüsü, Türk Dilleri Bölümü, E-posta: elchinibrahimov85@mail.ru, ORCID: 0000-0002-1105-9345

şeklinde tasnif etmişler. Bu yazımızda Azerbaycan'da âşık edebiyatı araştırmaları tarihinden geniş şekilde bahsedeceğiz.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık edebiyatı, Azerbaycan, sözlü edebiyat, halk dili, kültürel miras.

### Abstract

One of the ancient and rich branches of Azerbaijani oral literature is the minstrel literature. Minstrel literature is a branch of traditional Azerbaijani literature, which consists of poems sung accompanied by the saz instrument, composed in folk language and syllabic meter. Minstrel literature consists of several types, namely the koşma, epic, semai, kalenderi, ustadname etc.

In 2009, the minstrel tradition was included in UNESCO's Intangible Cultural Heritage List. The architect of the Azerbaijan school of composition, Uzeyir Hajibeyov, who laid the foundation for it, connects the word "ashik" with "love" (Arabic). Prof. dr. Mehmethüseyn Tehmasip stated that the word 'ashik' derives from the little used and ancient Turkish word root 'aş'. In fact, the verb "vaccinate" (aşılmaq), derived from the root "aş", is still used today. Most likely, the root of "aş" was also used in the sense of "singing", because it means "to read". In contemporary Uzbek Turkish, "aşulaçı" means "singer."

As we know, the word "varsak" used to mean "love poem" or "love song". It is probably derived from the root of "aş-u-la" or "aş-ı-la" – "aş" and took the form of honorary name-title combined with the suffix "-ik" according to the spelling rules of Azerbaijani Turkish. Like the honorary name (title), "Âşık" is now known from the XII century on and we first come across this title in the works of the poet Ahmet el-Yasevi, who laid the foundation stone of Turkish mysticism.

Most of the researchers classified the ashik literature in Azerbaijan as the first period as the XI.-XVII. centuries, the second period as the XVIII.-XIX. centuries, the third period as the XX. century, and the fourth period as the Independence period. In this article, we will discuss extensively about the history of researches on the minstrel literature in Azerbaijan.

**Key Words:** Minstrel literature, Azerbaijan, oral literature, folk language, cultural heritage.

Genel olarak ozan sözleri, resimsel özellikleri ve iç boyutları bakımından bir sanat örneği olarak dikkat çekmekte ve 11. yüzyıl halk sanatı ile birlikte ozan söyleyişlerinin izlerini ve betimlemelerini Anadolu'da görmek

mümkündür. Bazı yazılı anıtlar hakkında Kaşgarlı Mahmut “Türk Divanı”nda (XI. yüzyıl) kullanmış ve onlarla örnek vermiştir (Nebiyev 121).

Bize göre eski kopuz, on birinci yüzyıldan önce vardı. Önde gelen halk bilimcilerden Azad Nabiyev bu konuda şöyle yazıyor: “Dolayısıyla X.-XI. yüzyıllarda kutsal bir müzik aleti düzeyine yükselen kopuzun tarihinin çok daha eski olduğunu varsayabiliriz. Milattan önce 2. yüzyılın başında, 2. yüzyılın sonu ve 3. yüzyılın başında ortaya çıkması daha olasıdır.” (Nebiyev 121).

Bazı araştırmacılar kopuz yerine sazın (Fuad Köprülüzade) geçmesini 16. yüzyıla tarihlendirmektedir. Daha mantıklı olan ise kopuz yerine sazın yerinin 12. yüzyıldan sonra olmasıdır. Sazın daha çok tel ve perdeye sahip olması menziline ve kabiliyetini arttırmakta, gelişim alanını genişletmektedir (Nebiyeva 11).

Kopuzun saz hâline dönüşmesi, âşıklık sanatının ortaya çıkış, oluşum ve gelişim aşamaları ile doğrudan ilişkilidir. Hece ağırlıklı şiir etkinliğini ilk kez Kaşgarlı Mahmud’un XI. yüzyılda yaşamış olan *Divânu Lugâti’t-Türk* adlı eserinde görmekteyiz. 11. yüzyılda 6, 7, 8, 10 heceli şiirlerin olduğunu bu eserden biliyoruz (Halilov 5). Yazar, tüm bunların “koşku”, “çift” kelimesinden türetildiğini yazıyor.

Ozan-âşık sanatının kadimliğini dile getiren Prof. Dr. Hamid Araslı da “Bu şiirin en eski örneklerini XI. yüzyıla ait bu anıtta (*Divânu Lugâti’t-Türk*) görmektedir.” (Araslı 14).

Tasavvuf-Derviş hareketi (XIII.-XV. yüzyıllar), özellikle Alevi-Bektaşî ve Safevi eğilimleri, esas olarak yönetici siyasi çevrelere gizli veya açık ve mevcut sanat tezahürlerine-müzik, şiir, tiyatro-koreografik törenlere karşı çıktılar. İyi karşılanmadılar, bu yüzden kaçınılmaz olarak zulüm gördüler, tehdit edildiler ve taciz edildiler. Tasavvuf kültürü ve onun organik bileşimi olarak ilahi aşk yolunu izleyen derviş-âşıklar sembolik imgeleri, tasavvuf sembolizmi ve alt metin ipuçlarının arkasına saklanarak dikkatleri başka yöne çekmeye çalışsalar da o tarihi dönemler acı kaderlerine uğramaktan kurtulamamışlardır (Kasımlı 21).

Safevi hanedanının resmî etkinliklerinde âşıkların, askeri-politik ve devlet törenlerinin ana ilham verici propaganda aracı olarak özel bir yeri vardı. Âşıklar bu törenlerde askeri üniformalarla sahne alırlardı. Safevi sonrası dönemde devletin simgesi olan askeri üniformayı askeri törenlerde ve düğünlerde bile giyen âşıklar, üniformayı geleneksel bir âşık olarak korumuşlardır. Âşık, âşık sanatı ve edebiyatı, Afşar ve Gacar hanedanları döneminde ilham verici bir propaganda aracı olarak yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak

Azerbaycan âşık sanatı ve onun yarattığı edebiyat, hayatının en parlak dönemini Safeviler döneminde yaşamıştır (Kasımlı).

Âşık edebiyatında önceki edebî-tarihi geleneğin kaynak olarak kullanılması çeşitli şekillerde kendini gösterir:

- a) Kam-şaman ve şairin şiirsel biçimlerinin kullanılması;
- b) Ozan (sözlü uygulama) destan geleneğinden yararlanılarak âşık destanlarının oluşturulması;
- c) Klasik Doğu poetikasında ve divan edebiyatında imgelerin, sanatsal figürlerin ve şiirlerin ve destan motiflerinin kullanımı;
- d) Tasavvuf sembolizminin ve tasavvuf-derviş felsefesinin kullanımı (Kasımlı 21).

Bu hükümleri ayrı ayrı açıklama gereğini ciddi olarak düşünmeden, âşık sanatının dolaylı olmasına rağmen kendinden öncekilerin, yas tutanlarının ve şairlerinin repertuarına ait birçok manzum imge ve vasıtayı kasten kullandığı genel kanaatini belirtelim. *Dede Korkut*'taki şiir dilinin sanatsal ve üslup araçları ile Gurbani, Abbas Tufarganlı ve Âşık Alesker gibi usta âşıkların hitap ettiği şiirsel imgeler arasında böylesine önemli bir farkın olması bunun açık bir göstergesidir. Bu noktadan hareketle, “dağ” imajına yapılan çağırışı, şair; *Dede Korkut*'un dilindeki şiirsel konuşma dizeleri ve âşık edebiyatındaki yüzlerce şiir ile karşılaştırmak yeterlidir.

Şairlerin sözlü geleneği, âşık destanlarında destansı bir gelenek olarak devam eder. “Dede Korkut” ve “Koroğlu” şubeleri arasında birçok benzerlik vardır. Bu tarihsel-anlamsal bağlar, özellikle destan anlatım üslubundaki benzerlikler, *Âşık Garib, Aslı ve Kerem, Şah İsmail ve Gülzar, Tahir ile Zühre* başta olmak üzere onlarca destanın dilidir. *Dede Korkut*'tan çok sonra ortaya çıkmıştır. Üslubu, anlatım tarzını ve şiir sistemini de gözlemlemek mümkündür.

En eski devirlerden günümüze kadar saz sanatının sahipleri ozan, uzan, varsak, dede, kam, ata ve daha niceleri olarak bilinmektedir. Yaratıcı faaliyetlerinde sadece tarihi olayları ve günlük yaşamı nesillerin, kabilelerin ve halkların tarihi hafızasına dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda bilge danışmanlar, yaşlılar ve eski müminler olarak hareket etmişlerdir. XI.-XVII. yüzyıllar Azerbaycan halk edebiyatının en eski yazılı eseri olan *Kitabi-Dada Korkut*, XI.-XII. yüzyıllara aittir. Eserin ilk nüshası 19. yüzyılın başlarında Almanya'daki Dresden Kütüphanesi'nde bulundu. O kütüphanenin kataloğunu derleyen Fleischer, eserini el yazması üzerine bir nota dayandırmış ve onu 16. yüzyıl kataloğuna dahil etmiştir. 1815'te oryantalist Heinrich Friedrich Von Diez, el yazmasının kapağını çıkardı ve Berlin Kütüphanesi'ne

getirdi ve burada Boyun Gözü'nü Almanca tercümesiyle yayınladı. XVIII.-XIX. yüzyıllarda Âşık Ali- XIX. yüzyılın Azerbaycan âşık şiirinin temsilcilerinden biri XVIII.-XIX. yüzyıllarda Azerbaycan ve Gürcü şiiri yakın etkileşim içinde gelişmiştir. Azeri şair ve şarkıcılar Gürcistan'a gitmişler, uzun süre orada yaşamışlar, Gürcü şair ve Azerice bilen âşıklarla tanışmışlar ve onlar üzerinde belli bir etki bırakmışlardır (Nebiyeva 12).

Bu etkinin bir sonucu olarak Gürcü şair ve âşıkları da mukhammas, mustazad, tajnis, bayati, geraylı, kushma, dudaksız, gazel ve diğer şiir türlerini kullanmışlardır. Bu süreç özellikle 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yoğunlaştı. Bunun ana nedeni, Kafkasya'da âşıklık sanatının güçlü gelişimi, Azerbaycan destanının Gürcistan'da yaygınlaşmasıydı. Gürcü şair ve bilgin Iosif Grişaşvili şunları yazdı: "Gerçek âşıklardı ve Gürcüce, Azerice ve Ermenice olmak üzere üç dilde şarkı söylediler. Bu âşıkların bir kısmı Tiflis'ten (Tiflis), bir kısmı Erivan, Gence, Şamahı ve Astrahan'dan" (Nebiyeva 12).

18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ve yaratılmış olan Sayat Nova'nın Gürcü alfabesi ile yazdığı 27 şiir 1880'lerde bulunmuştur. Bu şiirler onun Azerbaycan âşık sanatının inceliklerini bildiğini göstermektedir. "Koroğlu" atmosferi, Londra'da yayınlanan *Fars Halk Şiirinin Örnekleri* kitabında yer alan âşık müziğinin ilk kayıtlı örneği sayılabilir. Azerbaycan'ın sözlü müzik mirasının ilk notaları XIX. yüzyılda Rus folklorculara aittir.

Gilan'da Rus konsolosu olarak görev yapan Aleksander Khodzko, 1842'de Azeri âşıkların seslendirdiği *Koroğlu* destanını yazmış ve Londra'da Koroğlu ezgilerinden oluşan bir derleme olarak *Fars Halk Şiirinden Örnekler* başlığı altında İngilizce olarak yayınlamıştır. Bu derleme 1856 yılında SSPenn tarafından Rusçaya çevrilerek ayrı bir kitap olarak ve Qafqaz gazetesinin sayfalarında "Koroğlu bir Doğulu şair ve milli kahramandır. Biyografisi dahil tüm okumalarının eksiksiz bir derlemesi" başlığıyla yayımlanmıştır.

XX. yüzyılın ilk yıllarında, 1928'de Azerbaycan âşıklarının ilk kongresi yapıldı. Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda 1932 yılında kurulan İlim-Araştırma Halk Müziği Kabinesi, Azerbaycan âşık müziğinin derlenmesinde ve kayıt altına alınmasında önemli rol oynamıştır. 1938-40 yıllarında Azerbaycan'ın farklı bölgelerine yapılan folklor ve etnografik keşif gezileri sırasında bilginlerin yani âşıkların, söz sanatının temsilcilerinin canlı performanslarından kaydedilmiştir. Azerbaycan âşık sanatının yabancı kültür alanındaki yerini kaybetmesi ile birlikte, 1920'lerin ve 1930'ların Azerbaycan'ın ünlü sloganlarında ifade edilen nihilist eğilim, âşık sanatının sosyal statüsünü giderek zayıflattı. Âşık sanatının ilkel bir sanat olduğu görüşü Azerbaycan

toplumunda 1970’li yıllara kadar güçlenmeye başlasa da toplumun belirli bir kesiminde âşık sanatının popülaritesini azaltmamıştır (Nebiyeva 12).

1961’de, III. Âşık Kongresi arifesinde akademisyen Hamid Araslı, “Âşık Yaratıcılığı” başlıklı bir monografi yayınladı. Bu, âşık sanatının incelenmesi alanında ilk girişimdi. Kongreyi takip eden yıllarda âşık sanatının incelenmesi ve araştırılması yaygınlaşmıştır. Demir Perde döneminden sonra (1970-1980) 1970’lerin başında UNESCO himayesinde SSCB’de, 1971’de Moskova’da, 1973’te Almatı’da, 1978’de ve 1983’te Semerkant’ta uluslararası festivaller canlanmada rol oynamıştır. Batı için Sovyet Doğu’nun geleneksel müziğinin yanı sıra özgün bir müzik kültürü olarak Azerbaycan âşık sanatının sanatıdır (Nebiyeva 12).

Haydar Aliyev’in 1972 yılında Âşık Alasgar’ın 150. yıldönümünü kutlamak için imzaladığı emir, Batı Azerbaycan’ın tarihi ve kültürel mirasının Azerbaycan halkına resmî beyanı ve bu mirasa sahip çıkmanın bir işaretiydi. Bu karar, sadece Âşık Alasgar’ın mirasının değil, aynı zamanda Batı Azerbaycan’daki âşık çevresinin ve önde gelen temsilcilerinin şiirsel mirasının toplanması ve araştırılmasında istisnai bir rol oynadı (Miskin Abdal, Ağa Âşık, Âşık Ali, Novras İman, şair Memmedhuseyn, vb.). 1972-1973 yıllarında Azerbaycan İlimler Akademisi, Âşık Alasgar’ın edebî mirasını kapsayan iki ciltlik bir kitap hazırlayıp yayınladı, 1975’te Âşık Ali’nin eserleri ve 1976’da Zodlu Abdulla’nın eserleri ilk kez kitap hâlinde yayınlandı. O yıllarda, özellikle Batı Azerbaycan’ın âşık çevresi olmak üzere, âşık sanatının incelenmesi üzerine birçok tez yazılmıştır. O yıllarda Güney Azerbaycan âşık edebiyatının önde gelen temsilcilerinin eserleri toplanmış ve yayınlanmıştır. 1979 yılında yayınlanan ve Azerbaycan folkloruna geniş yer ayıran *Varlık* dergisi, Sahand’ın “Dada Korkut” motiflerine dayanan “Dedeyi Anma”, “Dedenin Kitabı”, “Deli Domrul” şiirleri ve Güneyli şairlerin diğer eserlerine yer vermiştir. O zamanlar Kuzey Azerbaycan’da güçleniyordu. Millî fikirlerin Güney Azerbaycan’ın edebî ve kültürel ortamı üzerindeki temel etkisini gösterir (Nebiyeva 12).

1970-80 yıllarında Azerbaycan’ın farklı bölgelerinde saz okulları, âşık toplulukları, âşık müzeleri kurulmuş ve folklor festivalleri düzenli hâle gelmiştir. 1978 yılında Cebrail’de düzenlenen “Kurban Bayramı” özellikle unutulmazdı. 1979’da Gence’deki ünlü “Çeşma” halk tiyatrosu, 1980’de ilk kez âşık kızları topluluğu “Aygün” etkinliğine başladı. Televizyon ve radyolarda “Ozan”, “Bulag”, “Odlar Yurdu”, “Ocak”, “Elin Sazy-Elin Sözü” programları ile destan ve millî-ahlaki değerlerin tanıtımı yapılmıştır. O yıllarda

Cumhuriyet Sarayı'nda "Köroğlu'ya Dönelim" adlı âşık akşamları düzenlenirdi. 1979'da folklor topluluğu "Miras" kuruldu.

1982 yılında Halk Şairi Hüseyin Arif'in girişimiyle Azerbaycan Âşıklar Birliği Düzenleme Kurulu kurulmuştur. Âşık Kamandar Efendiyev, Süleyman Alasgarov, Vagif Valiyev, Mecnun Göyçalı, Aydın Çobanoğlu, Garajan Borçalı (Karimli), Aziza Caferzade, İmran Hasanov ve Ahmed Şirvanlı'dan oluşan heyetin bir sonraki IV. Azerbaycan Devlet Filarmoni Orkestrası. Birlik 1984'ten 19 Haziran 1991'e kadar Kültür Bakanlığının bir parçasıydı (Nebiyeva 12).

Bağımsız Azerbaycan Dönemi Uluslararası Âşık Festivali Azerbaycan'ın SSCB'den bağımsızlığını kazanmasından sonra Azerbaycan kültürünün dünyaya tanıtılması mümkün hâle gelmiştir. Bunun sonucunda Azerbaycan âşıkları Azerbaycan devleti tarafından desteklenmekte ve dünya çapında turlar düzenlenmektedir. 2000'li yıllarda *Azerbaycan Halk Müziği: Âşık Sanatı* (2002), *Azerbaycan Klasik Âşık Havası* (2009), *Köroğlu Âşık Havası* (2010) ders kitapları yükseköğretimde öğretmen ve öğrenciler tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Bu ders kitapları ayrıca müzikoloji ve etnomüzikoloji öğretiminde öğrencilerin teorik-analitik bilgilerinin oluşmasına hizmet eden âşık havasının çeşitli açılarından teorik analizini detaylı olarak içermektedir (Nebiyeva 12).

2009 yılında Azerbaycan âşık sanatı UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesi'ne dâhil edilmiştir. Aynı yıl Strasbourgs'da 500 seyircinin katıldığı bir etkinlikte 15 âşık sahne aldı. İlk Uluslararası Âşık Festivali'nin açılış töreni, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Azerbaycan Âşık Birliği tarafından düzenlenen Haydar Aliyev Vakfı'nın desteğiyle 22 Ekim 2010'da Bakü'de yapıldı. 2013 yılında Azerbaycan âşık sanatına ilişkin ilk temel ders kitabı yayınlandı. Klasik âşık havalarından bayatı, geraylı, kuşma, tecnis ve diğerleri şiirsel biçimlere dayanır. Âşık havasının "Kerami", "Afşari", "Kurdu", "Dilgami", "Yanık Keremi" gibi farklı çeşitleri vardır.

### Kaynakça

- Araslı, Hemit. *Aşık Yaradıcılığı*. Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, 1960.
- Nəbiyev, Azad. *Azərbaycan Aşık Məktəbləri*. Bakı: Nurlan, 2004.
- Nəbiyeva, Almara. *Azərbaycanda aşık yaradıcılığının təşəkkül və inkişaf tarixindən*, [http://bao.az/ww/product\\_subcategories\\_azerbaycan-medeniyyet/product\\_5509125949](http://bao.az/ww/product_subcategories_azerbaycan-medeniyyet/product_5509125949) (i.t. 2021)
- Qasımlı, Məhərrəm. *Aşık Sənəti*. Bakı: Ozan, 1997.
- Qəniyev, Soltan. *Aşıqlar və El Şairləri/Toplayanı və Tərtib Edəni*. Bakı: ADPU, 1993.
- Xəlilov, Nizami. *Aşık Sənətinin Təşəkkülü*. Bakı: BDU-nun nəşri, 1982.

# Âşık Müzikal Edimlerinin İl ve Kültür Farklılıkları Bağlamında Karşılaştırılması Kars-Erzurum Örneği

A Comparison of Musical Minstrelsy Performances  
in the Context of Provincial and Cultural Differences:  
The Case of Kars-Erzurum

Erdem ÖZDEMİR\*

## Özet

Âşıklık geleneği tarihsel süreç içerisinde çeşitli ad değişimleriyle günümüze kadar ulaşmış ve hâlen Anadolu sahasında varlığını sürdürmektedir. Kamlıktan ozanlığa, ozanlıktan âşıklığa geçişte sürekli olarak yaşanan işlevsel değişim, Türk toplumlarının yaşamış olduğu farklı etkileşimlere bağlanabilmektedir. Tüm Türk dünyasında âşık benzeri bireysel icracı karakterlerin varlığı bilinmekle birlikte âşık adlandırması bu geniş kültürel coğrafya içerisinde Türkiye, Azerbaycan, İran ve Gürcistan gibi Türklerin çok uzun zamandır yaşadığı bölgelerde öne çıkmaktadır. Benzer durum Türkiye için de ölçeklenebilir zira Anadolu'da âşıklık her ne kadar kavramsal olarak genel bir yayılıma sahip olsa da geleneğe kaynaklık eden ve yöresel özelliklerle şekillendiren belirli bölge ve iller mevcuttur. Bu illerin başında gelen Kars ve Erzurum illeri âşıklarının uygulamalarında işlenen müzikalitenin karşılaştırılması bu çalışmanın hareket noktasını teşkil etmektedir.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde medya endüstrisinin de sağladığı imkânlarla daha görünür olmaya başlayan âşıklık ve âşıklar kendilerini ifade için buldukları yeni icra ortamlarıyla işlevsel bir dönüşüm yaşamışlardır. Uluşallaşmanın hızlandığı bu süreçte de yöresellik ve bireysellik yine ön planda tutulmuştur çünkü âşıklar sonuçta yörelerinin profesyonel sanatkarlarıdır. Gelenek içerisinde müziğin kullanılış biçimleri genellikle arz etse de kullanılan müzikler, vokal ve çalgısal icra özellikleri yerelliğini korumuştur. Özellikle vokal icrada kullanılan ağız özellikleri ve ezgisel yapı, Kars ve Erzurum

\* Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, E-posta: erdem@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4964-8134

âşıkları arasında kimi farklılıkların varlığını doğrudan göstermektedir. Bu çalışmada bu farklılıkların kültürel ve coğrafi nedenlerine değinilmiş ve de sonuçları hakkında çeşitli hükümlere varılmıştır.

Bu çalışma, 2008 yılında doktora çalışması ile akademik anlamda başlayan ve hâlen devam eden âşık müziği araştırmalarımın edindiğim bilgi ve izlenimlerin Kars ve Erzurum âşıklarının müzikal edimleri arasında bir karşılaştırma yapma özelinde değerlendirilmesini içermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık, müzik, Kars, Erzurum, saz, hava.

### Abstract

The tradition of minstrelsy has survived to the present day with various name changes in the historical process and still continues its existence in the Anatolian field. The functional change that is constantly experienced in the transition from *kam* to *ozan*, from *ozan* to *aşık* can be attributed to the different interactions experienced by Turkish societies. Although the existence of individual performer characters similar to minstrels is known throughout the Turkish world, the naming of *aşık* stands out in regions where Turks have lived for a long time, such as Turkey, Azerbaijan, Iran and Georgia in this wide cultural geography. A similar definition can be applied for Turkey, because although minstrelsy has a general spread conceptually in Anatolia, there are certain regions and provinces that originate the tradition and shape it with local characteristics. The comparison of the musicality processed in the practices of the minstrels of Kars and Erzurum, which are at the forefront of these provinces, constitutes the starting point of this study.

By the middle of the 20th century, minstrelsy and minstrels, which started to become more visible with the opportunities provided by the media industry, experienced a functional transformation with the new performance environments in which they found themselves to be expressed. In this process which was accelerated by nationalization, locality and individuality were again kept in the foreground, because the minstrels are professional performers of their regions after all. Although the ways of using music in the tradition are general and common, the music used, vocal and instrumental performance features have preserved their locality. Especially the dialect features and melodic structure used in vocal performance directly show the existence of some differences between the minstrels of Kars and Erzurum. In this study, the cultural and geographical reasons of these differences were mentioned and various judgments were reached about the results.

This study includes the evaluation of the knowledge and impressions I gained from my research on minstrels' music, which started academically with my doctoral study in 2008 and still continues, in order to make a comparison between the musical performances of Kars and Erzurum minstrels.

**Key Words:** Minstrel, music, Kars, Erzurum, saz, air.

## Giriş

Âşıklık geleneğini konu alan pek çok çalışma aynı zamanda âşıklığın bir tanımını ve ölçütlerini de içermektedir. Bu çalışmada da böyle bir sınıflandırma gerçekleştirilmiştir. Âşıklık, her ne kadar zaman zaman tüm Anadolu'ya mâl edilen bir gelenek olsa da gerçekte yöresel özelliklerle örülmüş bir sanatsal icra alanıdır. Âşık adlandırması hem bu özel icracı karakteri nitelerken hem de saz çalıp türkü söyleyen ve özellikle şairlik vasfı olan kişilere gelişigüzel bir şekilde ad olabilmektedir. Bununla birlikte özelde ele aldığımız şekliyle, geleneğin sürdürüldüğü il ve bölgelerdeki icracıların bir genelleme içerisine girebilecek düzeyde var olan ortaklıkları çokça olmakla birlikte her bölge hatta il, yerel kültür kaynaklarından beslendiği için ayrıntılı incelemelerde çeşitli farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Bu durumun neden ve sonuçları çeşitlidir. Tüm Anadolu'da yaygınlığıyla birlikte âşık adlandırmasının içeriğini dolduracak uygulamaların aslında belirli bölgelerde yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Örneğin âşık dediğimiz sanatçı tipinin belirleyici özelliklerinden olan doğaçlama ve âşık fasıllarına katılarak atışmalar gerçekleştirmek, İç ve Batı Anadolu sahasında geleneksel bağlamda sık karşılaşılan bir durum değildir. Geleneğe güncel katılım ise nispeten daha geniş bir alanda gerçekleşmektedir. Bugün sınırları içerisinden âşık ön adlı sanatçı kişilerin çıkmış olması nedeniyle Erzurum ve Kars dışında, Artvin, Sivas, Kahramanmaraş, Çorum, Ağrı, Van, Erzincan, Denizli, Afyonkarahisar ve daha pek çok il, bu özelliğiyle çalışmamızın konusu olarak görülebilecekken, âşıklığın temel belirleyici ölçütleri açısından konu dışında tutulmuştur. Bu illerin bazılarını tarihsel bağlamda da âşıklıkla ilişkilendirmek zordur. Konuyu biraz daha belirgin hâle getirmek için âşık adlandırmasının kullanım alanlarını sıralamakta yarar vardır.

Çalışmanın odağında, âşıklık geleneğinin en belirgin şekilde temsil edildiği Kars ve Erzurum illeri âşıklarının edimsel farklılıkları yer almaktadır. Burada ele alınacak hususlar müzikal yapı ile sınırlandırılmıştır. Çalışma, her ne kadar âşıklık ve âşıklar özelinde olsa da bu iki ilin genel müzikal bir karşılaştırmasını da içermektedir. Çalışmada sorgulanan temel konu, birbirleriyle sınırdaş olan ve âşıklık geleneğinin en önemli temsilcilerini hem nitelik

hem de nicelik olarak yetiştiren Kars ve Erzurum illerinin âşıkları arasındaki müzikal edimlere dair farklılıklardır. Bu çıkarımlar yapılırken büyük çoğunlukla gözlem, katılarak gözlem ve netnografi ile edinilen bilgilerden yararlanılmış, tespit ve karşılaştırmalar, bu sınırlar içerisinde gerçekleştirilmiştir.

### Âşıklığın Güncel Tanımı

Anadolu'da saz çalıp türkü söyleyen, tüm icracılara halk arasında gelişigüzel bir şekilde âşık denilebilmektedir. Çünkü yakın olmayan geçmişte ve ilgili bölgelerde böyle bir edimi profesyonel bağlamda gerçekleştirenler çoğunlukla âşıklardı. Bağlama çalan kişilerin her geçen gün sayısının arttığı ve geçmişte bugünkü sayıda olmadığı söylenebilir. Tüm insanların müzikle bir şekilde ama özellikle vokal amatör bağlamda ilişkisi olması normaldir. Ses güzelliği ve teknik yetkinlik aranmadan her meslek, cinsiyet, yaş ve sosyal gruba dâhil tüm insanlar kendi kendilerine de olsa şarkı, türkü söyleyebilmektedir. Fakat bir çalgı ya da özelde bağlama çalmak, türkü söylemek gibi yaygın bir unsur değildir. Âşıkların da performanslarını saz eşliğinde gerçekleştirdiği gerçeği göz önüne alındığında bağlama icracılığının yani bağlamanın, âşık kimliğinin oluşması ve pekişmesinde belirleyici bir rolü olduğunu söyleyebiliriz. Bugünden bakıldığında şair ya da ozan olarak tanımlayabileceğimiz Karacaoğlan, Köroğlu, Yunus Emre vb. şahsiyetlerin âşık olarak anılması ve genellikle bir saz, kopuz ya da çöğür ile betimlenmeleri, ozan ve âşıkların saz çaldığı, saz çalanların âşık olduğu kabulünü yaratmaktadır.

Çöğürücü ozan, ya da tekke âşığı adlandırmaları üzerinden konuyu tarihsel ve Sufi bağlamda ele aldığımızda da performansta özellikle Bektaşî tekkelelerinde ve yeniçeri ordugâhlarında karşımıza çıkan karakterleri müzik-saz-âşık-ozan kavramları ile ilişki içerisinde ele almaktayız (Köprülü 134). Yani âşıkça saz çalıyor, saz çalıp türkü söylüyorsa âşıktır. Tarihsel kaynaklar bize bu sanatçı tipler hakkında “Saz çalardı ama âşık değildi.”, “Saz çalardı ama usta malı seslendirir, kendi üretmezdi.” şeklinde bilgiler vermemektedir. Tarihte şiir ve müzik ile ilgili bir temsile sahip olan karakterlerin âşık olarak anılmasıyla birlikte günümüzde âşıklığın iç dinamikleri olarak saydığımız uygulamalar, birer meslek ve temsil alanı olmuştur. Elbette her dönemde işi müzik yapmak, çalgı çalmak olan kişiler vardı fakat günümüze ulaşan adlar genellikle yazınsal metinleri yani şiirleri kayda geçirilmiş kişilerdir. Bu kişiler bir şekilde saz ya da bağlama ile ilişkilendirilebilmiştir. Bu tespit kimi ozanların doğrudan şiirlerinden yola çıkılarak yapılabilmektedir. Örneğin 16. yüzyıl ozanlarından Pir Sultan Abdal'ın:

Gel benim sarı tamburam,  
 Sen ne için inilersin?  
 İçim oyuk, derdim büyük,  
 Ben anın'çin inilerim (Okay 1958)

dizeleriyle başlayan şiiri ve 18. yüzyıl ozanlarından Dertli'nin

Telli sazdır bunun adı  
 Ne ayet dinler, ne kadı  
 Bunu çalan anlar kendi  
 Şeytan bunun neresinde? (Okay 1958)

dizeleriyle başlayan şiiri bu ozanların bağlama ile doğrudan ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu ve daha pek çok nedenden âşıkları saz ile birlikte kodlamak, sazı da âşıklıkla birlikte kodlamayı sağlamıştır. Tüm bunlarla birlikte şiirlerinde saz ya da bağlamayı kullanıp kutsamasına rağmen müzisyen olmayan şairlerin var olduğunu bilmekteyiz. Yakın geçmişten örnek vermek gerekirse Destan Şairi Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, müzisyen olmayıp müziğin, sazın, kopuzun Türk kültürü içerisindeki önemini biliyor olmaktan dolayı şiirlerinde bu kavramları çokça işleyen bir örnektir.

Doğuda yol aradım, azıkla tuza doğru  
 Kuzeyde serinliğe güneyde yaza doğru  
 Üç telli kopuzumla seslendim saza doğru... (Gençosmanoğlu 230)

And ekmeğe ve tuza  
 And tuğa ve kopuza  
 Ulu Tanrı Oğuz'a  
 Verdiğini bol verdi (Gençosmanoğlu 196)

Gençosmanoğlu'nun şiirlerinde bunlara benzer sayısız örnek vardır. Şöyle bir kurgu gerçekleştirdiğimizde konu daha açık hâle gelecektir. Gençosmanoğlu 20. yüzyılın değil de örneğin 17. yüzyılın bir ozanı olsaydı, örnek dizelerde gördüğümüz çalgısal ifadelerden dolayı onu saz çalan bir âşık ya da ozan olarak görebilirdik.

Yakın geçmişe gelindiğinde de âşık adlandırmasının bölgesel olarak, bahsettiğimiz yörelerde ve bir coğrafi sınırlama olmaksızın kültürel anlamda kimi Alevi ve Bektaşî çevrelerde kullanıldığını görmekteyiz. Ancak Alevi âşıklığının yakın geçmişte ve günümüzde, Sünni âşıklardan farklı bir temsil ve adlandırma alanı olduğunu görmekteyiz (Özdemir, "Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği ve Alevilik" 195-215).

## Âşık Olmayanlar

Yukarıda değindiğim geçmişte de bağlama ve vokal icrayı merkeze alan diğer karakterler, iletişim araçlarının yayılması ve halk kültürüne olan ilginin pek çok nedenle artmasından dolayı 20. yüzyılda tüm yurttta görünür olmaya başlamıştır. Örneğin, Keskinli Hacı Taşan, Fethiyeli Ramazan Güngör, Ürgüplü Refik Başaran, Bayram Aracı, Talip Özkan, Hisarlı Ahmet İnegöllüoğlu gibi bağlama çalıp türkü seslendiren sanatçılar, kendi de üretim gerçekleştirebilmelerine rağmen âşık ya da ozan gibi adlandırmalarla genellikle anılmamıştır. Örneğin kendi şiirsel ve ezgisel üretimleri olup günümüze ses ve görüntü kayıtları da ulaşan Muharrem Ertaş, ozanlık geleneği içerisinde değerlendirilmektedir. Oğlu Neşet Ertaş'ın "Ozanlar içinde pirimiz olan/Muharrem Ustaydı erin Kırşehir" dizeleriyle de örneklenen bu durum, Muharrem ustanın, ozanlık geleneğini önemli ölçüde barındıran Abdallık ve Bektaşilik damarından gelen bir şair ve müzisyen olmasından kaynaklanmaktadır. Burada âşık tarzı şiirler düzmek ve icralarda bu tarzı merkeze almak etkilidir (Özdemir, "Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz..." 1-17).

Performanslarını bağlama ile gerçekleştirmelerine rağmen âşık olarak adlandırılmayan bu sanatçı tiplerinin görünür olmaya başladıkları 20. yüzyılın ikinci yarısında âşıkların gerek âşık bayramı türünden etkinliklerle gerekse akademik araştırmaların yoğunlaşmaya başlaması ile kendi performans alanları içerisinde tanımlanmaya başlamaları önemli bir ayırım noktası hâline gelmiştir. İcra bağlamı anlamında adeta bir "yeni gelenek" hâline gelen âşık bayramları tarzı etkinlikler, âşıklığın yakın geçmişte ve günümüzde performativ sınırlarının belirginleşmesini sağlamıştır. Tüm bu gelişmeler neticesinde âşıklığın hem yöresel icra alanı olması hem de kendisine özel performans unsurlarıyla sınırlanan bir icra biçimi olması durumu netleşmiştir. Günümüze gelindiğinde ise âşıklık, köken ve temsil itibarı ile yöresellik içeriyor olmasına rağmen, bu yöreler dışından da katılımın arttığı ancak icra içeriği, uygulamaları ve ortamları bakımından çok daha sınırlanmış bir performans alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu icra içeriği:

- Saz Çalma,
- Türkü Söyleme,
- Şair Olma,
- Doğaçlama,
- Şiir Üretip Saz Eşliğinde Seslendirme,
- Âşık Ortamlarına Katılma,

- Öz tanımlama olarak âşık adlandırılmasını kullanma şeklinde sıralanabilir.

Bu kıstaslar günümüze değin çokça dile getirilmiş, eksik ya da fazlasıyla bilimsel çalışmalarda yer almıştır. Her biri de gerçekten âşıkların performans sahasını belirleyen önemli ölçütlerdir. Ancak ön koşullar olarak sıralayabileceğimiz şairlik ve bağlama icracılığı hususlarından sonra âşıklığı belirgin bir şekilde tescil eden en önemli uygulama elbette doğaçlama ve atışmadır. Türklerin ilk çok yönlü müzisyen karakteri kamdan günümüze doğru geldiğinde, üzerinde taşıdığı din adamlığı, kanaat önderliği, alplık, büyüclük, sağaltım, şairlik, müzisyenlik vb. pek çok görevden günümüze saz çalıp doğaçlama söyleyerek kimlik ifasında bulunan bir yapıya dönüşmesi, âşıklığın son derece büyük bir işlev ve temsil daralması yaşadığının kanıtıdır. Bugün saz eşliğinde doğaçlama yapmak âşıklığın birincil kimlik unsurudur.

Bu ana kadar sıraladığımız ölçütler aslında, belirli bir yetenek ve ilgi sahibi olunması şartıyla zaman içerisinde kazanılabilecek özelliklerdir. Bunun ilk aşaması da âşık adayının bir ustaya tabi olması ile gerçekleşmekteydi. Burada bilimsel olarak net bulgularla kanıtlanabileceğinden emin olmadığım ancak âşıklığın tarihsel misyonuna da gönderme yapabileceğimiz bir başka ölçütten bahsetmek isterim ki o da âşıklığın bir ruh hâli oluşudur. Sanatın her alanının yoğun bir duygusallık içerdiği ve istediği bir gerçektir ancak herhangi bir sanat alanına yeteneği olan birinin, bu evrenin tüm duygusal gerekliliklerine sahip olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Bir âşığın, yeni duyduğu ve anlamlı bulduğu bir şiiri dinlerken ağlaması ya da ustasını gördüğü rüyasını anlatırken o anı tekrar yaşar gibi ağlaması bu ifade ettiğim ruh hâline örnek olabilir. Bu durum bilimsel olarak ispatlanamayacaksa bile gerçek olabileceğine dair aklımızda bir his uyandırabiliyorsa, bunun da temel nedeni olarak ustalık kurumunu yani usta-çırak ilişkisini görmekteyim. Gelenekte bazen çırak ustayı bazen de usta çırağı bulur ve süreç başlar. Fakat geleneğin yukarıda saydığımız teknik ölçütleriyle birlikte âşıklığa kişilik, ruh ve ahlak itibarı ile uygun olmayan bir adayı, hiçbir usta âşığın yetiştirmek istemeyeceği açıktır. Âşıklığın bir kanaat önderliği kurumu olduğunu, Emrah'ın, Sümmani'nin, Şenlik'in söylencesel varlıklarının da en az şairlikleri kadar halk içinde karşılık bulduğunu dikkatten kaçırmamak gerekir. Ancak günümüzde geleneğin en önemli kan kaybı, usta-çırak ilişkisinin terk edilmeye başlaması ve âşıkların teknolojik imkânlarla elde ettikleri öğrenme yöntemleriyle sürece dâhil olmaları ile yaşanmaktadır. Günümüzde usta görmüş 60'lı yaşların üzerindeki âşıkların pek çoğu çıraklarının olmasından ve bu kurumun rağbet görmemesinden yakınmaktadır.

## Güncel İcra Ortamları

İcra ortamları olarak, genellikle yerel yönetimlerin düzenlediği âşık bayramları, üniversitelerin özellikle Türk Dili ve Edebiyatı<sup>1</sup> bölümlerinin düzenlediği ders niteliğindeki sunumlar, TV ve radyo programları ve artık hemen her âşığın hesabının bulunduğu dijital iletişim kanalları zikredilebilir. Alana katılımın coğrafi anlamda genişliğine örnek olarak bizzat katıldığım âşık toplantılarından Denizlili Ozan Nihat ve Emirdağlı Âşık Yoksul Derviş adları önemli birer örnektir. Sonuç olarak uzak geçmişte daha geniş bir alanda kullanılan âşık adı, 20. yüzyılda yöre ve özel uygulamalarla sınırlanmış, sonrasında ise bu uygulamaları yerine getiren sanatçıların, yöresel sınırlar gözetilmeksizin benimsediği bir unvan olmuştur.

Günümüze gelindiğinde âşıklığın yukarıda belirttiğimiz belirli performans ve üretim esaslarına dayalı bir tanımlama ile sınırlandırıldığını söyleyebiliriz. Âşıklığın, ilgili yörelerde kendi doğal yaşam koşulları içerisinde yaşadığı ve geliştiği şartlar günümüzde kısmen yok olmuş ve yeni diyebileceğimiz bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Pek çok akademik çalışmaya konu olan âşıklığın güncel icra ortamları, geleneğin belirli açılardan dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Kanaatimizce bu dönüşümün en önemli köşe taşı, önce Sivas'ta ve devamında yine bir yeni gelenek hâlini almış olan Konya'daki "Âşıklar Bayramı" genel başlığı altında değerlendirebileceğimiz etkinlikler olmuştur. Bu icra ortamlarının âşıklık geleneğini ve âşıkları görünür kılma, yeni âşıkların keşfi ve âşıkların kendi aralarındaki iletişimini geliştirme gibi önemli etkileri kolaylıkla görülebilmektedir (Kaya 106). Ancak performansın düğün, köy odası, kahvehane, büyük kişi evleri gibi doğal halk ortamlarından sahneye taşınması; âşık icralarına sistematik organizasyonlar içerisinde kısmi ya da bütün olarak yer ve zaman ayrılması, mekân bağlamında farklılık yaratmıştır. Bu geçişin, âşık performansına etkileri başlı başına bir çalışma konusudur. Bir diğer ve önemli etki, özellikle karşılaşma ya da atışma olarak adlandırılan, âşık fasıllarının bu en belirleyici bölümünde önemli değişimler ortaya çıkmış olmasıdır. Bunlardan birincisi performansın bir jüri önünde gerçekleşip değerlendirilmeye başlanmasıdır. Geleneğin töre ve uygulama esaslarını doğal olarak en iyi bilenler âşıklar olması gerekirken, artık

1 Üniversitelerin müzik eğitimi veren bölümlerinde âşıklık ile ilgili etkinliklerin henüz bu sıralamaya girecek kadar öne çıkmadığını da söylemiş olalım. Bu sanatı, yakın geçmişte olduğu gibi bugün de akademik ortama taşıyan zümrenin halk edebiyatına mensup kişilerden oluştuğu görülmektedir. Dört yıllık bir Edebiyat öğrenciliği sırasında bir veya birden çok âşığın performansını izlemeyen öğrenci sayısı azdır ancak bu durum konservatuvar öğrencileri için tamamen aksi şekilde gerçekleşmektedir.

bu sürece daha üst perdeden bir denetim mekanizmasının riyaseti söz konusudur. Bu durum elbette performans psikolojisi açısından farklılıklara neden olmuş olsa gerektir. Bir diğer etki, performans süresi özelinde gerçekleşmiştir. Dinleyiciden alınan ya da bir şekilde belirlenen bir ayak ve konu üzerinde, ayağın ve âşığın yeteneğinin elverdiği ölçüde dörtlükler düzüp, ilgili konuyu etraflıca ele alıp ayağı tüketerek âdeta tüm bilgisini performansa dâhil eden âşıkların, birkaç dörtlükle sınırlı bir icra süresine sıkıştırılmaları, önemli bir dönüşüm dahası bir daralmadır (Fidan 38). Bununla bağlı olarak, doğal şekliyle bir araya gelmesi mümkün olmayacak sayıda farklı il ve bölgelerden âşığın, bir araya getirilmesi ve kültürel etkileşime sınırsız ve orantısız bir kapı açılması söz konusu olmuştur.

Geleneğin özünde yer alan gezgin olma vasfı, âşıkların birer müzik insanı olarak gezip gördükleri farklı yörelerin müzikal yapılarını tanıyıp öğrenmelerine imkân sağlamıştır. İnsanların bir bölgeden bir başka bir bölgeye ya da ilden ile kitlesel göçleri, kültürel etkileşimin en doğal sebeplerinden biridir. Bu süreçler, müzikal yapıları da etkilemekte ve hibrit sayılabilecek yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Ancak önemli bir bellek ve üretim odağı olmalarından dolayı âşıkların bireysel hareketliliği de komumuz özelinde müzikal anlamda hızlı değişimlere neden olabilmektedir. Aslına bakılırsa bu da kendi doğallığı içerisinde akan bir süreçtir. Örneğin Kuzeydoğu Anadolu illerinden Çukurova'ya gerçekleştirilen bu tür hareketlilik, yörelerde alışılmışın dışında bir repertuvar aktarımına neden olabilmektedir. Karşı Âşık Murat Çobanoğlu'ndan alınan Garibi adlı uzun havanın melodik hattı ve seyri, Kars yöresinin genel müzikal yapısından nispeten farklılık göstermektedir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ  
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİRYöresi: Kars  
Derleme Tarihi: 01.01.1975

## GARİBİ

Bu na sıl dün ya dır a man a man a ma ni na ma ni na ma na man a man  
a man a man an li ya an li ya ma dim SAZ ge  
len ga rip gi den ga rip yol he le yol ga rip de dim ben bu ba  
ğa a man a ma na ma na ma na ma na ma na ma na man  
uę ra sin uę ra sin yo lum SAZ o lan bül bül ga rip  
bağ ban ga rip gül he le gül ga rip de dim ki bu ba ğa uę ra sin  
uę ra sin yo lum bağ ban ga rip bül bül ga rip gül ga rip gül  
ga rip

Resim 1. Garibi havası notası

Karşı ve Erzurumlu âşıklar arasında yaygın biçimde kullanılan Derbeder adlı serbest uzun hava türü, bu bölge âşıklarının icra ettiği ender Hicaz dizili ezgilerdendir. Derbederin âşık havaları içerisinde bu dizide tek geleneksel ezgi olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Yukarıda notası bulunan Garibi adlı uzun havanın, Derbeder havasından genişlik ve seyir açısından farklı olduğu görülmektedir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ  
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yüresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

## DERBEDER

SAZ

Ne re gi dem git me sen mev la yı se ver... sen me det... oy

me det oy... me det... oy... SAZ... Gi... de ri sen

o ca na na de ge li sin... hay ba kam... hay ba kam... de gel sin oy

de... gel... sin SAZ... On dan ya ra lı yım ki

me ki nim... var ca na nım kur ba nım se beb oy... bir... der di mi bir lok ma na de ge

li sin... hay ba kam... se be boy... de gel sin oy

de... gel... sin SAZ... O ğul o ğul i çim ya ra el var me i çim ya ra...

fe lek bir gün... ver me di ü çay dım i çim ya ra

Resim 2. Derbeder havası notası

## Karslı ve Erzurumlu Âşıkların Müziksel Edimlerinde Dizi ve Ağız Özellikleri

Âşıkların fasıllarda kullandıkları ezgiler, il ve yöre farkı gözetmeksizin belirli ortaklıklar içermektedir. Bu ortak ezgiler, âşıklarının birbirleri ile teması ve güncel iletişim araçları sayesinde seçilip öne çıkmış ve tercih önceliği elde etmiştir. İl ve yöre farkı olmaksızın, günümüz âşıklarının neredeyse tamamının Sümmani ağzı olarak bilinen âşık havasını tercih ettiğini ve neredeyse tamamının bu ezgiyi bildiğini söyleyebiliriz. Âşık havalarının, âşıklar arasında farklı adlarla bilindiğini, aynı ada sahip ezgilerin farklılıklar içerdiğini alan araştırmalarında görmüş bulunmaktayım. Ancak Sümmani havasının, sadece küçük ritmik farklılıklar içermek kaydıyla ad ve ezgi birliği içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Sümmani ağzı olarak bilinen ezginin bu tanınırlığında, Âşık Sümmani'nin adını taşıyor olmasının yanında türküleşmiş ve bilinen sanatçılar tarafından çokça seslendirilmiş olmasının da payı vardır. Neredeyse tamamı Narmanlı Âşık Sümmani'ye ait olan sözlerle, küçük farklılıklarla icra edilen bu ezgi, bir Türk halk müziği türü olmaya adaydır zira farklı sözlerin, aynı ezgi çekirdeğinden türemiş ancak önemli oranda farklılaşmış ezgilerle seslendirilmesi söz konusudur.

Âşıkların güncel müzikal edimlerini, türkü ve doğaçlama şeklinde ikiye ayırabiliriz. Türkü şeklinde gerçekleşen icralarda, ezgi seçiminde tamamen serbest olan âşıklar, dağarlarında bulunan ya da yeni ürettikleri herhangi bir ezgiyi kullanabilmektedirler. Doğaçlama icralarda ise verilen ayak, hece sayısı ve şiirin konusuna göre fasıla ilk başlayan âşığın seçtiği ezgiye bağlı kalmak kaydıyla nispeten daha bağımlı bir müzik icrası gerçekleştirilmektedirler. Türkü okuma şeklinde gerçekleştirilen icralarda âşıkların bağlama çalıp türkü söyleyen bir icracıdan farkı olmamaktadır. Âşıkları hem şiirsel hem müzikal ve sonuçta performativ bir farklılığa taşıyan unsur daha önce de değinildiği üzere doğaçlamadır.

Âşıklar öncelikle yörelerinin müzisyenleridir. Başta yöre kültüründen, sonrasında ustalarından, gezip gördükleri farklı yörelerden ve karşılaştıkları âşıklardan dinledikleri farklı müziklerle dağarlarını ve müzikaliterlerini geliştiren âşıklar, bu yönleriyle diğer yöre müzisyenlerinden daha zengin bir müzikal kapasiteye sahip olabilmektedirler. Karslı âşıkların müzik bağlamında ayırt edici öncelikli özellikleri, Segâh makam dizisini ve Azeri ağzı olarak ifade ettikleri vokal üslubu ve ağız özelliğini sıklıkla kullanmalarındadır.

Kars ili âşıkları, Azerbaycan âşıkları ve müziği ile yoğun bir etkileşime sahiptir. Azeri ağzı olarak tanımlanan okuma üslubu, Karslı âşıkların önemli bir kısmında görülmektedir. Daha doğrusu bu üslubun Karslı âşıklara has

bir özellik olduğunu, diğer yerel ve çevresel üslup özellikleri ile birlikte Azeri ağız denilen üslubun belirleyici bir yönü olduğunu söylemeliyiz. Çalışmada karşılaştırmaya konu ettiğim husus doğrudan Azeri ağız ve müzikalitesidir. Bu üslubun görülmediği âşıkların da olduğunu söylemeliyiz. 2012 yılında gerçekleştirdiğim saha çalışmasında art arda icralarda bulunan Karşı âşıklardan Mahmut Karataş, diğer âşıklar Sabri Yokuş ve Ayhan Şimşekoğlu'dan ağız özellikleri bakımından kolayca ayrılmaktadır. Vokal üslupta birbirlerinden ayrıldıkları gözlenen bu âşıklar, müzikal ve şiirsel açıdan benzer bir dağara sahiptir. Aynı ezgiyle farklı dörtlükler icra etmelerini istediğimiz âşıkların, birbirinden farklı 80 civarında ezgiyi çoğu kendilerine ait dörtlüklerle art arda çalıp okumaları, bunu kanıtlamıştır. Azerbaycan türküleri ile müzikal etkileşim içerisinde olmak ve başta Segâh makam dizisinde ezgiler seslendirmek ayrı, Azeri ağız olarak tanımlanan okuyuş ve diyalekt kullanımı ayrı ele alınmalıdır. Karşı âşıkları, Erzurumlu âşıklardan müzikal edimler açısından ayıran temel esaslardan biri olarak gördüğümüz Segâh makam dizisinin yaygın kullanımı, bu âşıkların genelinde görülebilen bir durumdur. Ancak Azeri ağız olarak adlandırılan okuma üslubu, âşıkların bir kısmında karşılaşılan kültürel kökenle ilgili olduğunu düşündüğümüz bir unsurdur. Buna yakın geçmişte Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova ve günümüzde Mustafa Karataş'ı örnek olarak gösterebiliriz. Segâh makam dizisindeki türküler, elbette Anadolu'nun her bölgesinde ve ilinde görülebilmektedir. Ezginin dizisi ile birlikte seyir ve usul özellikleri de dikkate alındığında, Kars yöresinin bu diziyeye ilişkin karakteristik konumu ortaya çıkmaktadır. Azerbaycan sahası âşıklarının da yaygın olarak kullandıkları bu dizi ve ağız özellikleri, Kars âşık müziğine de yansımıştır. Benzer yapı, Gürcistan Borçalı (Marneuli) âşıklarında da görülmektedir (Nargile Mehtiyeva, kişisel görüşme).

Elbette burada keskin hatlarla bir genelleme yapmayıp öne çıkan ve farklılık içeren örneklerden bahsetmekteyiz. Segâh dışında Karşı âşıkların müziklerinde ezgisel olarak yer alan dizileri Çargâh, Hüseyini, Kürdi ve Derbeder havasının dizisi olan Hicaz makam dizileri olarak sıralayabiliriz. Kürdi makam dizisinin işlenişinde fark ettiğim bir husus mevcuttur. Segâh makam dizisi tam perde şeklinde çalındığında ve bu hâliyle bağlamanın Si perdesinden Re perdesine transpoze edildiğinde, Bozuk düzen akort sisteminde orta telden de Re dem sesi alındığından Segâh'tan ziyade Kürdi hissini verebilmektedir. Gerçekleştirdiğim derleme çalışmasında kaydettiğim az sayıda Kürdi ezginin böyle bir transpozisyon ile elde edildiği kanaatine vardığımı belirtmeliyim.

Erzurum Türk halk müzikal yapısı, genel anlamda Doğu Anadolu müzik yapısından farklı değildir. Erzurumlu âşıklar ezgisel olarak çoğunlukla

Uşşak-Hüseyni dizilerini tercih etmektedir. Bu dizi Erzurum müzik kültüründe temel yapıyı oluşturmakla birlikte tüm Anadolu'da en yaygın dizi olma özelliğini taşımaktadır. Bu nedenle Erzurum âşık havaları ve genel Erzurum türküleri oldukça geniş bir sahada dinleyici bulabilmektedir. Âşıkların müzikal tercih ve dağarları da bu doğrultudadır. Ezgisel olarak belirleyici yapı Hüseyni makam dizisidir.

Bunun dışında, Karcıgar (Sümmani Havası, Örnek: Varsak Bu Yerlerden Hicret Eylesek), Hicaz, (Derbeder Havası, Örnek: Sıra Sıra Gelen Mektep Uşağı), Hüzzam (Tatyan Havaları, Örnek: Dün Gece Yar Hanesinde) ve Rast (Müstezat Havası, Örnek: Aşkın ezeli aşığa ilham-ı Hüdadır) gibi âşık havaları ve makam dizileri yaygınlık arz etmektedir.

Kars âşık ezgileri ve özellikle Segâh, Çargâh dizilerindeki Azeri ağız türküleri, Anadolu genel müzikalitesi ile daha az bir mütekalibiyet içerisinde olduğundan Erzurum türkülerine kıyasla Kars sınırlarını aşıp Anadolu'da genel bir yaygınlığa kavuşmamaktadır. İşin bu kısmında medya endüstrisinin kullanımı, kişilerin bu alanda kendilerini ve yörelerini tanıtmaya imkânı bulması gibi durumlar elbette önemlidir. Ancak âşıklık geleneği özelinde son yarım asırda başta medya olmak üzere pek çok mecrada en çok tanınan âşıklar genelde Kars'tan çıkmıştır. Buna en iyi örnek olarak Âşık Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova'nın adlarını zikredebiliriz.

### **İki Ezeli Dost ve Rakip Usta Âşık: Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu**

Yakın geçmişte Kars ili âşıklarının bireysel temsil kabiliyetleri ile âşıklığı Kars özelinde başarılı bir şekilde tanıttığını görmekteyiz. Özellikle Çobanoğlu ve Taşlıova gibi önemli iki temsilciyi eş zamanlı olarak yetiştiren Kars âşıklık geleneği, bu temsilcileri sayesinde önemli bir tanınırlık ve temsil hakkı elde etmiş bulunmaktadır.

Murat Çobanoğlu gerek saz çalmadaki mahareti gerek tüm Doğu Anadolu türkülerine uygun şekilde kullandığı ezgin ve yanık sesi ile büyük beğeni ve tanınırlık kazanmıştır. Çobanoğlu bu yönüyle medyada, Taşlıova'ya nazaran daha fazla yer alabilmiştir. Ayrıca bu iki çağdaş Karslı âşık, yurt içi ve yurt dışında sergiledikleri temsil ile akademik çevrelerde önemli ölçüde karşılık bulmuş ve âşıklık geleneğinin dönem özellikleri bu temsilciler üzerinden okunmuştur. Şeref Taşlıova'nın âşık müziği hakkında gerçekleştirdiği çalışmaları, âşıklık geleneği üzerine çalışan dil ve edebiyat kökenli bilim adamlarının müzik özelinde yaşadıkları kimi belirsizliklerin kısmen de olsa açıklığa kavuşmasını sağlamıştır.

Aslında bakılırsa Çobanoğlu'nun öne çıkan başlıca eseri olan "Kızıroğlu", ona medya üzerinden bu tanınırlığı sağlamıştır. Türküleşmiş bir âşık havası olan bu ezgi, Çobanoğlu ile tanınmış ve bütünleşmiştir. Bu ezgiler ve kayıtlar da yine Hüseyini makam dizisinde olup Doğu Anadolu genel ağız özelliğine sahiptir.

### Erzurum'dan Yükselen Ses: Âşık Reyhani

Aynı dönemde Erzurum'da âşıklık geleneğinin halkın beğenisine sunduğu başlıca âşık ise Reyhani olmuştur. Reyhani'nin benimsediği müzikal kimliği, âşıklık ile birlikte türkücülük ya da icracılık olarak tanımlayabiliriz. Reyhani, âşıklıktaki maharetinin yanı sıra, Doğu Anadolu müzikal yapısından beslenen ve tüm Türk halkının beğenisine hitap edebilecek türküleşmiş (Özdemir, "Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik" 79) eserleriyle, günümüzde de tanınırlık ve beğeni sahibidir.

Her iki ilden de sayısız usta âşık çıkmış olmasına karşın burada örnek olarak ele aldığımız âşıklar hem tanınırlık hem de süreklilik arz eden eserler meydana getirmiş olmaları açısından öncelenmiştir. Ancak burada sayıca çok fazla eserden bahsetmediğimizi ifade edeyim. Çobanoğlu, "Bir Hışmınan Geldi Geçti" adlı koçaklaması, "Neyine Güvenem Yalan Dünyanın" adlı uzun havasıyla; Reyhani ise "Öz Canımdan Çok Sevdiğim Erzurum" adlı uzun havasıyla ve her biri kasetlere kaydedilerek dağıtımı sağlanan atışmalarıyla ilgilileri tarafından tanınırlık ve beğeni kazanmıştır.

### Sonuç

Âşıklık geleneğinin ve özelde âşık müziğinin günümüzde ve yakın geçmişteki gelişimiyle birlikte geleneğin günümüzde de yoğunlukla temsil edildiği Kars ve Erzurum illeri âşıklarının müzik özelinde edimsel farklılıklarını ele aldığım bu çalışmada edindiğim bulgular aşağıdaki gibi sıralanabilir.

- Âşıklık yakın geçmişte ve günümüzde sistematik uygulamalarla sınırlanmış ve içerisinde müziğin işlevsel olduğu bir gelenektir.
- Bu gelenek son yüzyılda olduğu gibi günümüzde de önemli temsilcilerini Erzurum ve Kars illerinden çıkarmaktadır.
- Bu iki il her ne kadar sınırdaş olsa da müziksel edimler açısından önemli farklılıklara sahiptir. Bu çalışmada benzerlikler üzerinde fazlaca durulmamıştır zira ortak bir kültür havzasında yer almaları nedeniyle iki ilin âşıklığı arasında farklılıklardan çok daha fazla benzerlik bulunmaktadır.

- İki ilin âşık edimleri arasında şiirsel, kavramsal ve performativ farklılıkların da bulunduğu dikkatten kaçmamalıdır. Şiirsellik, tercih edilen konular ve işlenişteki sıklık-derinlik kavramları üzerinden yorumlanmalıdır. Biz bu çalışmada müzik odaklı ilerlediğimiz için şiirsellik açısından bir yaklaşımda bulunmaktık (Öncül 1118-1123).
- İki ilin âşıkları arasında tespit edilen müziksel farklılıkların kültürel ve tarihsel etkileşim alanlarından kaynaklandığı kanaatine varmış bulunmaktayız. Bu etkileşim unsurlarını Kars'ın Azerbaycan, Gürcistan ve İran gibi ülkelerde yaşayan Azeriler<sup>2</sup> ve Erzurum'un sınır ve kültür bağı ile iletişim sağladığı Doğu Anadolu ileri olarak ifade edebiliriz.
- Her iki ilde de sayısız âşığın bulunması ve her birinin de sayısız şiir ve türküye sahip olmasına karşın içeriden, kendisini tanıtırma fırsatı bulabilenlerin eserlerinin öne çıktığını ve âşıklık özelinde temsil kabiliyetini aldığını ve sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Örneğin bugün Sivaslı Âşık Veysel'in onlarca türküsünün tüm Türk halkı tarafından biliniyor ve seviliyor olmasında Veysel'in ustalığının yanında yurt çapında bir şekilde elde ettiği tanınırlık ve daha çok tanınma şansı etkilidir. Ancak atışma olarak adlandırılan doğaçlama merkezli bir şiirsel üretimin, tasarlanarak zaman içerisinde üretilip, düzeltilip, uygun şekilde ezgilenirip halkın beğenisine sunulan şiirlerle aynı beğeni seviyesini yakalaması kolay görünmemektedir. Medya ve profesyonel ses kayıt imkânlarının etkin kullanımının önemini erken kavramak, âşıklara ve ozanlara tanınırlık olarak geri dönmüştür.
- Sonuçta Kars, Erzurum, Artvin, Bayburt, Adana, Sivas ve pek çok Doğu ve Güneydoğu illerinde hâlen yaşamakta ve temsilciler çıkarmakta olan âşıklık geleneği, tüm yurt sahasında biliniyor olsa da uygulama esaslarıyla ve âşıkların yöresel arka planlarıyla sınırlı bir kültür sahası durumundadır.

### Kaynakça

- Fidan, Süleyman. *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım. *Destanlar Burcu*, Ankara: Panama Yayıncılık. 2017.
- Kaya, Doğan. *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* (Vol. 889). Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.

2 Azerbaycan Türkü ifadesinin kullanılması gerektiğini bilmekle birlikte, yörede kullanılan Azeri ağızı, Azeri havası gibi kavramların varlığı nedeniyle bu ifadeden kaçınılmamıştır. Ayrıca Gürcistan'ın Borçalı bölgesinde konuşulan lehçenin de aynı yapıya yakın olması ancak orada yaşayan Türklere Azerbaycan Türk'ü demenin kavramsal olarak kargaşa yaratacağı bilgisi de göz önünde bulundurulmuştur.

Köprülü, M. Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. 1. Cilt, 4. Baskı. Akçağ Yayınları. Ankara: 2004  
Nargile Mehtiyeva, Kişisel Görüşme, 5 Aralık 2018

Okay, Haşim Nezihi. *Aşık Dertli Divanı (1772-1845) Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1958.

Öncül, Kürşat. "Kars Bağlamında Âşık Tarzı Şiir Geleneğinin Sorgulanması". *Electronic Turkish Studies*, 6(3). 1118-1123, 2011.

Özdemir, Erdem. "Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği ve Alevilik". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 194-215. 2020.

—-. "Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye'sinde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması". *Akademik Bakış Dergisi*, S. 34, s.1-17. 2012.

—-. *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik*. Sakarya: SAÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

# Ozanlık Sanatının Özbek Halkı ve Kültüründeki Rolü

## The Role of the Art of Bakhishi in Uzbek Folklore and Culture

Muyassar SAPARNİYAZOVA\*

### Özet

Folklorlarda destan, folklorcuların ilgisini çeken, Özbek folklorunda en çok tartışılan, büyük tartışmalara yol açan ve Türk folklorunun tüm dünyaya mirasını bırakmış popüler bir türdür. Destanlar bilim adamları tarafından senkretik bir tür olarak kabul edilir. Destan söz konusu olduğunda senkretik kelimesi, bu tür eserlerde söz, müzik, şarkı söyleme, ezberleme, okuma, hitabet ve oyunculuk gibi unsurların ahenkli anlatımını ifade eder. “Bahshi” yani ozanlar her ulusun geçmişini, ruhunu, zihniyetini, değerlerini, geleneklerini ve geleneklerini yansıtan parlayan bir folklor örneğidir. Bu nedenle bu eşsiz sanatın var olduğu tüm ülkelerde somut olmayan kültürel miras olarak korunmakta ve yüksek değer verilmektedir. Bugün Özbekistan’da, ulusal ozan ve destan sanatının eşsiz örneklerinin korunmasına, geliştirilmesine, yaygın olarak tanıtılmasına ve genç neslin kalbinde bu sanata saygı duygusunun güçlendirilmesine özel önem verilmektedir. Bu makale, Özbekistan’da son yıllarda bu alana gösterilen ilgiyi, hükümetin gelişimi için kabul ettiği düzenleyici belgeleri ve devam eden araştırma çalışmalarını tartışmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Folklor, destan, bahşi, bahşi sanatı, epik ekoller.

### Abstract

The epic in folklore has attracted the attention of folklorists, is widely discussed in the Uzbek folklore, has caused great controversy, and is the heritage of the Turkic folklore to the whole world as well. Epics are considered by scholars to be a syncretic genre. When it comes to the epic, the word syncretic

\* Doç. Dr., Ali Şiir Nevai Adındaki Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi, Filoloji Bilimleri Adayı, E-posta: saparniyazovam@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8612-0289

refers to the harmonious expression of words, music, singing, memorization, reading, oratory, and acting in works of this genre.

Bakhshi is a shining example of folklore, reflecting the past, psyche, mentality, values, customs and traditions of each nation. Therefore, in all countries where this unique art exists, it is protected and highly valued as an intangible cultural heritage.

Today in Uzbekistan, special attention is paid to the preservation, development and promotion of unique examples of the art of national poetry and epic poetry, strengthening the sense of respect for this art in the hearts of the younger generation. This article discusses the attention paid to this area in Uzbekistan in recent years, the normative documents adopted by the government for the development of the industry, and the ongoing research work.

**Key Words:** Folklore, epic, baxshi, baxshi art, epic schools.

## Giriş

Folklorda destan, folklorcuların ilgisini çeken, Özbek folklorunda en çok tartışılan konulardan biri olup Özbek folklorunun dünyaya meşhur olmasına neden olmuştur. “Destan” kelimesinin başka bir anlamı daha vardır. Topluluk önünde konuşulmak, şarkı söylemek, övülmek demektir. Destanlar bilim adamları tarafından senkretik bir tür olarak kabul edilir. “Senkretik” kelimesi Yunanca birleşim; parça, parçalanmış anlamına gelir. Destan söz konusu olduğunda senkretik kelimesi, bu tür eserlerde söz, müzik, şarkı söyleme, ezberleme, okuma, hitabet ve oyunculuk gibi unsurların ahenkli anlatımını ifade eder. Dolayısıyla destanlar ve bahşıcılık, Türk folklorunun uyumlu alanlarından biridir.

Özbek dilinin açıklayıcı sözlüğünde “Bahşi” kelimesinin dört farklı anlamı vardır: 1. bilge, 2. destan söyleyen, 3. tedavi eden imam, hoca, 4. Buhara Hanlığı’nda ekonomik durumu kontrol eden. Özbek folklorunun kurucusu H. T. Zarifov’a göre bahşi, Moğolca ve Buryatça “bakşa”, “bağsa” kelimelerinden türetilmiş, “usta”, “aydınlatıcı” anlamına gelir [II, -180-b]. Bundan bahşının halk tarafından çok saygı gösterilen ve sevilen bir meslek olduğu ortaya çıkar. Ayrıca folklorda bahşılardan farklı isimlerle anıldığı da bilinmektedir. Özellikle yüzbaşı, ayyaş, cirov, circi bunlar arasındadır. Bazen usta kelimesi de kullanılmıştır. Bahşılardan izinden giden bahşılar, kendi tarzlarında şair olarak biliniyorlardı. Ayrıca Harezmi’de destan okuyan kadınlara da ‘kalfa’ denir.

Geçmişte, bahşi kelimesinin kullanımı son derece geniş olarak kabul edilmiştir. Tanınmış halkbilimci akademisyen Tora Mirzaev’in araştırmalarına

göre Moğol istilası sırasında Budist kalenderlere -Sanskritçe bhikshu kalender, derviş anlamına gelir- Uygur alfabesiyle çeşitli belgeler yazan yardımcılarına, Moğollarda cerrahlara, Çağatay ulus ve Altın Orda'nın ve Kırım Hanlığı'ndaki katiplere, Baburiler devletindeki ordularda hesap işlerini yapan ve onlara para ödeyen büyük memurlara, Buhara Hanlığı'nda devlet binalarının yapımından sorumlu olanlara ve Türkmen büyüklere de bahşı diye adlandırdıkları tarihi ve edebî eserlerde geçmektedir (I,-b., III, IV, 46-51-b).

Bahşı, millî şarkıları ve destanları koruyan, onları söyleyen ve ezberden okuyan bir sanatçı, halk anlatıcısıdır. Melodik ses ve davullarının sesi ister istemez insan kalbini heyecanlandırır. Bahşı, halkın yaşamını ve kültürünü, bir enstrüman çaldığı ülkenin tarihini bilmeli ve şarkı söyleme sanatında usta olmalıdır. Yaşayan çeşitli şive biçimleri, kelime oyunları ve deyimleri, atasözleri ve deyimleri etkin bir şekilde kullanabilmelidir. Seyirciyi büyüleyen bir melodi bulabilmek, destana ilgilendirmek, anlatımın temel gereksinimlerinden biridir. Bu da doğal yetenek, güçlü bir zekâ ve azim ve dayanıklılıkla düzenli egzersiz yapma becerisi gerektirir. Bahşılar, anavatana bağlılığı, sevgiyi, dostluğu, kardeşliği ve kahramanlığı yücelten çeşitli anlamlarda destanlar söylemeyi severler. Bahşı gibi icracılığa bahşıcılık sanatı denir. Örneğin şair Polkan yetmişden fazla destan ezberlemiştir. Her destan iki veya üç bin dizeden, on beş hatta yirmi bin dizeye kadar mısradan oluştuğu düşünülürse, halk şarkıcılarının potansiyeli, olağanüstü ezberleme ve hatırlama yetenekleri, yaratıcılığın yapma gücü ortadadır. Özbekistan halk şarkıcıları Bola Bahşı Abdullaev, Şoberdi Boltaev, Abdunazar Poyonov, Boborayim Mamatmurodov, Karabahşı Umirov, Abdukahhor ve Abdumurot Rakhimov, Şomurod Togaev, Ziyodulla Islamov, Norbek bahşı Abdullaev, Kalandar bahşı Normetov'un eşsiz performansları ile sanatın gelişiminde büyük bir katkıları olmuştur.

Bahşı sanatı ülkemizin Kaşkaderya, Surhandarya, Semerkant, Harezm bölgelerinde ve Karakalpakistan Cumhuriyeti'nde gelişmiştir. Bulungur, Korgan, Şahrısabr, Kamay, Çirakçı, Dehkonabad, Baysun, Güney Tacikistan, Harezm ve Karakalpak destan okulları vardır. Performans ve repertuar yöntemlerinde birbirlerinden farklıdırlar. Örneğin Bulungur Şiir Okulu uzun zamandır kahramanlık destanlarıyla tanınmaktadır. Ergaş Cumanbulbul oğlu ve Polkan şairlerinin izinden gelen Korgan Şiir Okulu, ağırlıklı olarak lirik romanslar söylemektedir.

Ülkenin Kaşkaderya, Surhandarya, Semerkant, Harezm bölgelerinde ve Karakalpakistan Cumhuriyeti'nde bahşı sanatı icra yöntemleri ve repertuarında birbirinden farklılık göstermektedir. Güney Tacikistan, Bulungur,

Korgon, Şahrısabz, Kamay, Narpay, Sherabad'da Özbek-lakay destan okullarında davul enstrümanı ile tek başına ve boğuk bir sesle çalınır. Harezm'de dar, dutar, giccak, armonika, bulamon, koşnay, daire eşliğinde, bazen tek başına, bazen çiftler hâlinde, açık bir sesle icra edilir. Fergana Vadisi'nde dutar eşliğinde açık bir sesle söylenir.

Bahşıcılık Kaşkaderya, Surhandarya ve Semerkant okullarının temsilcileri boğuk bir sesle, saz eşliğinde şarkı söylerler ve destanın açıklama sürecini açık bir sesle anlatırlar. Kaşkaderya bahşı sanatı, büyük bir şair olan bahşı Kadir Rahimov'nin adını almıştır. Yetmişden fazla destan ezbere bilen Kadir Bahşı'nın gelenekleri, oğulları Abdukahhor, Abdumömin ve Bahrom tarafından sürdürülmektedir. Surhandarya bahşıcılık okulu, Şerabad-Baysun okulu ile ilişkilidir ve kurucusu, gelenekleri öğrenciler tarafından sürdürülen Şerna bahşıdır (Kara bahşı, Chori bahşı, Şoberdi Boltaev, Abdunazar Poyonov, Boborayim Mamatmurodov, vb.).

Özbek destanlarında kuşkusuz en yaygın icra yöntemi, saz eşliğinde boğazdan bir sesle destan okumaktır. Bahşının boğazdaki yüksek sesi eski zamanlarda kuzey halklarının şamanları tarafından biliniyordu. Bu, Özbek bahşılarının bir tür veya sanat yoluyla uzak geçmişle bağlantılı olduğu anlamına gelir. Bu yöntem daha sonra bahşılar için bir gelenek hâline gelmiştir. Özbek destancılığını, mit-efsane-rivayet-anlatı-masal-destan aşamalardan oluşan yayılma hareketinin son aşamasında ortaya çıktığını varsayıyoruz. Sürecin bir noktasında, performans bugünün bilgelerinkini andırıyor olabilir. Her durumda, bu tür bahşı sanatı, yüzyıllarca deneyime sahip olması nedeniyle diğer icra yöntemlerinden farklıdır.

Bulungur epik şiir ekolünün son temsilcisi Fozil Yoldaş oğludur (1872-1955). Fozil Yoldaş oğlunun seslendirdiği *Elpamiş*, *Yadigâr*, *Yusuf ve Ahmet*, *Melikeyi Eyyar* gibi destanlar kayda alınmıştır. Özellikle o seslendiren *Elpamiş* destanı dünya bilim adamları tarafından en mükemmel eser diye kabul edilmiştir. Ergaş Cumanbulbul oğlu (1868-1937) Korgan ekolünün bir temsilcisiydi. Nurata bölgesinden Şair Polkan (1874-1941) *Elpamiş*, *Yakka Ahmet*, *Kuntugmiş*, *Revşen* destanlarını gerçekleştirme geleneği burada yaygındı. Folklorda, Sultan kampir, Tilla kampir, Yodgor, Jumanbulbul, Jossak bahşılar gibi kadın bahşıların eserleri incelenmiştir.

Müzik, Harezm epik şiir okulunun ana performansıdır. Harezm bahşıcılık okulunun temsilcileri, enstrümantal bir topluluk (geçmişte dutar, bulaman, giccak; şimdi tar, koşnay veya bulaman, daire) eşliğinde iç sesle şarkılar söyler. Harezm destanlarının da kendine has bir repertuarı vardır. Kolektif performans, epik eserlerin yorumlanmasına öncülük eder. "Şirvani"

(Hive) ve “İroni” (Mangit) olmak üzere iki yöne ayrılan bu okulun eski kökleri, benzersiz bir repertuarı toplulukların bileşimi (Şirvani-tar, koşney, daire; İran-dutar ve üç telli giccak), stil ve lehçe, parlak ve canlandırıcı şarkı, şarkı söyleme ve melodileri (15’ten 36’ya kadar) vardır. Şirvani bahşı okulunun önde gelen temsilcisi Bola bahşı (Kurbonnazar) Abdullaev ve çocukları (Norbek, Muhammed, Yetmiş); Hudoibergan Utegenov, İran bahşı okulunun bir temsilcisidir.

Harezm’de kalfalar arasında popüler hâle gelen *Tahir ve Zühra* destanı da dâhil olmak üzere kalfa-destancı denilen kadınlar tarafından destanlar ve destan şarkıları da seslendirilmiştir. Destanlar bir el enstrümanı (Rus diyatonik armonika) ve bir daire eşliğinde icra edilir. Bibi Şoira, Hanimjon Kalfa, Ojiza, Onajon Safarova, Nazira Sobirova, Harezm destanlarını seslendirmede önde gelen şairler arasında değerli bir yere sahiptir. Bu gelenek bugüne kadar devam etmektedir.

Özbek destan geleneğinin bir başka türü de Fergana Vadisi’nde ortaya çıkmıştır. Dehkonboy Bahromov, Ikrom Rizaev, Omon Bakhshi Razzokov, Kuzey Namangan bölgesinin Uychi, Yangikorgan ve Çartak bölgelerinde meşhurdur. Yerel bir folklor bilgini olan Abduşukur Sobirov, ünlü bir folklorcu olan Tajiboy Gozibaev ile iş birliği içinde destan geleneğini inceleyerek Kolbukon, Arıkboyu, Seyrem ekolları da olduğunu tespit ettiler. Ahmetcan Meliboev, *Safed Boyan Öyküleri* adlı kitabında, Peşkurgan köyünde yaşayan bir Alim Bahşidan *Yaz ve Zebo* destanını on iki sayfalık ders kitabından on tanesine yazıp Muzayyana Alaviya’ya gönderdiğini söyledi. Ancak günümüzde Fergana Vadisi’ndeki epik şiir geleneğinde destansı icra eden şairler yaratıcı çalışmalarını durdurmuştur.

Karakalpak bahşı okulu iki yönden oluşur baksi (dutar ve giccak ile iç ses stili) ve cirov (kobız ile boğuk ses); cirov (bir kobız eşliğinde boğuk bir sesle).

## Sonuç

Bahşı ve destan sanatının gelişmesi çağımızın gereksinimlerinden biridir. Destanların halkımızın asırlık özlemlerini, yüksek düşünme, cesaret, özgür düşünme, özgürlük, yaratıcılık, dürüst çalışma, inanç potansiyelini teşvik etmesi nedeniyle eğitimsel önemi de artmaktadır.

Özbekistan’da kültürel mirasın şaheserlerini korumak, eski folklor geleneklerini restore etmek ve ulusal değerlerimizin istikrarlı bir şekilde geliştirilmesi için geniş çaplı bir propaganda kampanyası yürütüldü ve bunlar meyvelerini vermektedir.

14 Mayıs 2019'da Özbekistan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı'nın PP-4320 sayılı "Bahşı sanatını daha da geliştirmeye yönelik tedbirler hakkında" kararı kabul edildi. Buna göre, Özbekistan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Bilimler Akademisi, Yazarlar Birliği ve Surhanderya Valiliğinin Termez şehrinde devlet kurumu şeklinde, Cumhuriyetçi Bahşı Sanat Merkezi ve tüzel kişilik statüsüne sahip Bahşı Sanatını Geliştirme Fonu kurulmuştur. Bugün Merkez, Özbek halkının en büyük değerlerinden biri olan bu sanatın bilimsel, teorik ve pratik temellerinin derinlemesine incelenmesi ve güçlendirilmesi, korunması ve geliştirilmesi konusunda pratik çalışmalar yürütmektedir. Bahşıcılık ve destan sanatının gelişmesi çağımızın gereksinimlerinden biridir. Ne de olsa, destanların halkımızın asırlık hayallerini, yüksek düşünme potansiyelini, cesareti, özgür düşünmeyi, özgürlüğü, yaratıcılığı, dürüstlük, inancı teşvik etmesi nedeniyle eğitimsel önemi artmaktadır.

Özbekistan'da, kültürel mirasın şaheserlerini korumak, eski folklor geleneklerini restore etmek ve ulusal değerlerimizin istikrarlı gelişimini sağlamak için geniş çaplı bir önlem alınmakta ve bunlar meyvelerini vermektedir.

#### **Кайнакча**

Мирзаев Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари. – Тошкент: Фан, 1979.-170 б.

Ўзбек тилининг изоҳли луғати. 5 жилдлик. 1-жилд. Т.: Ўзбекистон Миллий энциклопедияси, 2006.

Бартольд, Бахши. Сочинения. Том5. –М., 1968.

Турсинов Е.Д. Қазақ ауыз адабиетинин жасауш ы лард ы н бай ырғ ы окилеги.-Алматы, 1976.

Т. Мирзаев, Ш. Назарова. Сухбатлар давом этади. // Ўзбек фольклоршунослиги масалалари. VIII китоб. –Т., 2018. –Б 170-188.

# Şamandan Haycıya: Hakas Türklerinde Âşıklık Geleneği

## From Shaman to Khaidji: The Tradition of Minstrelsy Among Khakassian Turks

Nükhet OKUTAN DAVLETOV\*  
Timur B. DAVLETOV\*\*

### Özet

Sibirya Türk halklarından Hakaslarda Şamanlığa ve destancılığa yani haycılığa geçiş sürecinin benzerliği dikkat çekmektedir. Şaman adayı, başta *İrlig* yani Erlik Han tarafından seçilmekte ve ata ruhları tarafından geçiş için teşvik edilip Hakasça *tös* denen yardımcı ruhlar ile donatılmaktadır. Bununla birlikte Hakas inanışlarına göre Şamanlar, yalnızca Erlik Han ve Şaman ataların ruhlarıyla değil, dağ iyeleri ile de ilişki içindedirler. Gırtlaktan türkü söyleme veya kahramanlık destanı anlatma sanatı olan *hay* icra eden kişi anlamına gelen haycı adayı da kimi zaman *hay eezî* yani hay iyesi, kimi zaman da *tağ eezî* yani dağ iyesi tarafından seçilip genellikle rüyalarında olağanüstü özelliklerle, çalgı ve hay ustalığıyla, güzel bir ses ile donatılmaktadır. Bu motif, Müslüman Türk halklarındaki âşıklığa geçişi de hatırlatmaktadır. Alan araştırmaları göstermektedir ki XXI. yüzyıl Hakasları arasında haycıların yani destancıların, ölümden cenaze törenine dek geçen iki gece boyunca *çathan* adı verilen geleneksel Hakas çalgısı eşliğinde destan anlatarak ölen kişinin ruhunu Şamanlar gibi öbür dünyaya uğurlayabildiklerine ve ruhun yolculuğunu kolaylaştırabildiklerine inanılmaktadır. Bu örneklerden de görülebileceği üzere Türk kültürü için son derece karakteristik olan bu iki figürün yani Şaman ve haycının yetki sahaları kimi zaman kesişmekte, hatta birbirinin yerini alabilmektedir. Benzer biçimde Güney Sibirya Türklerinin av için taygada buldukları sırada söz konusu tayganın, dağın ve o dağdaki tüm hayvan ve bitki yaşamının üzerinde güç sahibi

\* Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya Üniversitesi, E-posta: nukhetdavletov@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9312-8385

\*\* Dr., Sibirya Uzmanı, Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY), E-posta: aronxakas@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-7767-4797

olan *tag eezî*'nin rızasını alabilmek için yanlarında haycı bulundurdıkları da bilinmektedir. Bu eylem bir tür kansız kurban olarak değerlendirilmelidir. Nitekim *tag eezî*'nin gönlünü hoş tutmak için onun kulağına hoş geldiğine inanılan hayın icra edilmesi, estetik kaygılardan değil, dinî inançlardan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda Hakas haycıların *tag eezî* için haylamaları ve destanlar anlatmaları, Yunan ozanların Dionysos kültü etrafında şekillenen şenliklerde bu tanrı onuruna tragedyalar sunmaları ile aynı doğrultudadır ve inanç temelli bir uygulamadır. Av ve haycı örneğinde esas olarak Şamanlarla ilişkilendirilen, iyelerle iletişim kurup onları teskin etme gücünün destancıya yani haycıya aktarılmış olduğu ifade edilebilir. Şamanların insanlığın ilk müzisyenleri ve ozanları olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu ilişki daha iyi anlaşılacaktır. Aça da Sibiryalı anlatıcıların yalnız destan veya masal anlatan sanatçılar olarak algılanmadığını, bu kişilerin Şaman özellikleri taşıyan kutlu kişiler olarak kabul gördüklerini ifade etmiştir. Söz konusu ozanlık geleneği, Sibiryalı Şaman Türkleri için çok önemli bir yere sahiptir. Öyle ki bir haycı, bir yerleşim yerine geldiğinde o bölgedeki en güçlü Şamanların dahi kimi durumlarda toplu ayinleri erteledikleri bilinmektedir. Bunun nedeni ise ruhlar ve iyelerden destek alan güçlü bir haycının bulunduğu ortamda Şamana yardım etmesi gereken kutsal varlıkların meşgul olacaklarına ilişkin inancıdır. Bu anlamda Hakas Türklerinin haycılık geleneği, Türk dünyası için olduğu kadar insanlığın ortak kültürel mirası bakımından da ilgi görmeye değerdir. Sovyetler döneminde kayıt altına alınan ve günümüzde çeşitli arşivlerde korunan Hakas kahramanlık destanlarının sayısı yaklaşık 400-500 civarındadır. Ancak Hakas Türklerine ait en az 3-4 milyon dizelik bu mitoloji materyalinden şimdiye dek ancak çok küçük bir kısım Türkoloji literatürüne kazandırılabilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Şaman, haycı, hay, hakas, âşık.

### Abstract

The similarity of the transition process to shamanhood and khaidji draws attention among Khakas, a Siberian Turkic people. The Shaman candidate is firstly chosen by *İrlig* or Erlik Han and is encouraged for the transition by the ancestral spirits, and equipped with guardian spirits, called *tös* in Khakas. Besides, according to Khakas beliefs, Shamans are in contact not only with Erlik Khan and the spirits of Shaman ancestors, but also with the mountain spirits/gods. Khaidji candidate, which means the person who performs khai, the art of throat singing and telling the heroic epic, sometimes is chosen by *khai eezî* (khai deity) and sometimes by *tag eezî* (mountain deity), and

is usually equipped with extraordinary features like mastery of instruments and the art of khai, and a beautiful voice in his dreams. This motif also reminds of the transition to minstrelsy of Muslim Turkic peoples. Field studies show that, among the Khakas of the 21st century, it is believed that a khaidji can escort the soul of the deceased to the afterlife like Shamans and facilitate the journey of the soul by telling an epic story accompanied by the traditional Khakas instrument called the chatkhan, through two nights before the funeral. As can be seen from these examples, the jurisdictions of these two figures, Shaman and khaidji, which are extremely characteristic for Turkic culture, sometimes overlap or even replace each other. Similarly, it is also known that the Southern Siberian Turkic peoples have a khaidji with them while they are in the taiga for hunting, in order to get permission from *tag eezî*, the owner of the taiga, the mountain and all animal and plant life on that mountain. This deed should be considered as a kind of bloodless sacrifice. As a matter of fact, practicing khai in order to please *tag eezî*-because khai is believed to be pleasing to the ears of this deity-is not due to aesthetic concerns, but to religious beliefs. In this sense, Khakas khaidji's telling epic stories or practicing throat singing for *tag eezî*, is in line with the Greek poets' presenting tragedies in honor of Dionysus in festivals shaped around the cult of this god and is a faith-based practice. In the example of hunting and khaidji, it can be stated that the power of communicating with deities and appeasing them, mainly associated with Shamans is transferred to khaidji. Considering that Shamans are the first musicians and minstrels of humanity, this relationship will be better understood. Aça also stated that the Siberian narrators are not only perceived as artists who tell epic stories or tales, but also accepted as blessed people with Shamanic powers. The tradition of minstrelsy has a very important place for the Siberian Shaman Turkic peoples. It is known that when a khaidji comes to a settlement, even the strongest Shamans in that region sometimes postpone mass rites. The reason for this is the belief that sacred beings who are supposed to help the Shaman will be busy in an environment where a strong khaidji is supported by spirits and deities. In this sense, the khaidji tradition of Turkic Khakas people is worthy of attention not only for the Turkic world, but also for the common cultural heritage of humanity. The number of Khakas heroic epics recorded during the Soviet era and today preserved in various archives is around 400 or 500. However, only a very small part of this mythology material of at least 3 or 4 million lines belonging to Turkic Khakas people has been brought to the Turkology literature.

**Key Words:** Shaman, khaidji, khai, khakas, minstrel.

İçerdikleri motiflerin analizi sayesinde oluşum süreçlerinin kimi araştırmacılar tarafından günümüzden üç bin yıl önce başlayan Tagar Dönemi'ne ve hatta Bakır Çağı'na kadar götürüldüğü Hakas destanları, Türk dünyası için olduğu kadar insanlığın ortak kültürel mirası için de önemlidir (Davletov, "Ah Çıbek Arıĝ" X, XXXIX). Sovyetler döneminde kayıt altına alınan ve günümüzde çeşitli arşivlerde korunan Hakas destanlarının sayısı yaklaşık dört yüz-beş yüz civarında iken bu destanların mısra sayısının ise her bir destan için bin beş yüz ile otuz bin dize arasında olduğu ifade edilebilir (Davletov, "Şaman" 231; "Han Mirgen" XIV). Bununla birlikte Hakaslara ait olan ve toplam dize sayısının üç-dört milyona ulaştığı bu mitoloji materyalinden şimdiye dek ancak çok küçük bir kısım Türkoloji literatürüne kazandırılabilmiştir.

Hakasların *hay* dedikleri gırtlaktan türkü söyleme veya destan anlatma sanatını icra eden kişi anlamına gelen haycı tarafından anlatılan bu destanlarda, insanın Şamanizm doğrultusunda doğayla uyum içinde olduğu görülmektedir. Nitekim birçok destanda insan ile hayvan iletişim kurmakta ve çeşitli durumlarda birlikte hareket etmekte, birbirlerine danışıp akıl vermektedir (Davletov, "Huban Arıĝ" xiii-xv).

Sibirya Türklerinden Hakasların günümüzde de korudukları Şaman kültürü içerisinde iki önemli figür olan haycı ve Şaman arasındaki benzerlik pek çok bilimcinin dikkatini çekmiştir. Altay Şamanizmi ile Sibirya ve Orta Asya Türk kültürü araştırmacılarından G. N. Potanin'in de *ham-haycı* (*kam-kayçı*) meselesi üzerinde durmuş olduğu belirtilmelidir (Kataşev 11-46). Söz konusu benzerlik, bu çalışmanın da odak noktasını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda ilk olarak destancılığa yani haycılığa geçiş sürecinin Şamanlığa geçiş süreci ile olan benzerliği ele alınmalıdır. Hakas Şamanizmine göre yeryüzündeki ilk Şamanı alt dünyanın tanrısı ya da iyisi *İrlig* yani Erlik Han yaratmıştır (Butanayev 10). Bu ilk Şamandan sonraki Şaman adaylarının ise Erlik Han'ın kararıyla ata ruhları veya Şaman ataların ruhları tarafından seçilip Şamanlığa geçiş için teşvik edildiğine ve Hakasça *tös* denen yardımcı ruhlar ile donatıldığına inanılmaktadır (Okutan 51-52). Bununla birlikte Hakas inanışlarına göre Şamanlar, yalnızca Erlik Han ve Şaman ataların ruhlarıyla değil, dağ iyeleri ile de ilişki içindedirler. Örneğin Hakasların Haas<sup>1</sup> boyuna mensup kişiler, Şamanların baş koruyucusu olan kutsal varlığın "Karatag'ın iyesi" olduğuna ve bu dağın iyesinin çocuklarının da kamlama yani Şaman ayini sırasında Şamana yardım ettiğine inanmaktaydılar (Aleksyev 129). Bu inanışın sebebi, Hakasların dağ iyelerini ata olarak görmeleridir. Butanayev bu konuyu şu şekilde ifade etmiştir: "Mitolojik anlatılara

1 Bu eserde de diğer Rusça kaynaklarda ve onlardan aktarma yapan Türkçe çalışmalarda olduğu gibi bu boy, Kaçın olarak geçmektedir.

göre bizim uzak atalarımız dağ iyесinin kızıyla evlenmiş ve bu birleşmeden bizim soyumuz doğmuş. Bu yüzden bizim halkımız kendini dağdan doğmuş insanlar olarak adlandırır.” (“Ada Hooray” 6).

Bu noktada belirtilmelidir ki gırtlaktan türkü söyleme ve destan anlatma anlamına gelen hay tekniği ve haycılık sanatı, Davletov’un ifadesiyle bir “Şaman sanatı”dır ve Hakasların dağ iyeleri (*tağ eeleri*) ile iletişim kurmakta kullandıkları bir yöntemdir. Bu sebeple destan anlatırken dağ iyeleri tarafından çevrelendiğine inanılan haycılar, toplumda Şamanlar ile aynı derecede saygı görmekte-dirler (“Şaman” 236).

Çeşitli kaynaklarda Hakaslar arasında Şaman adayının rüyasında ya da kendinden geçtiği anlarda ata ruhları tarafından sıkıştırıldığı, Erlik Han’ın ülkesine doğru zorlu bir yolculuğa çıktığı ve bu yolculuğu tamamlayabilirse gerçek ve güçlü bir Şaman olacağına inanıldığı kaydedilmiştir. Adayın ilerleyen dönemlerde Şaman ayinlerinde kullandığı *tüür* yani Şaman davulu da müzikal bir enstrümandır ve bu alet yardımıyla ayine eşlik eden bir müzik üretilmektedir. Nitekim Seroşevskiy de Saha Türklerinin Şamanları olan *oyun*’ların ayin sırasında davullar, çanlar, çeşitli aletler ve kendi ağızları ile gırtlaklarını kullanarak doğadaki sesleri taklit ettiklerini ve bir tür müzik yaptıklarını ifade etmektedir (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 155).

Halk kültürünün belleği olarak değerlendirilen haycı adayı da kutsal varlıklarla Şaman adayı gibi rüyasında karşılaşp iletişim kurmaktadır. Kimi zaman *hay eezî* (hay iyesi), kimi zaman da *tağ eezî* (dağ iyesi) tarafından seçilen haycı adayı, rüyasında olağanüstü özelliklerle, çalgı ve hay ustalığıyla, güzel bir ses ile donatılmakta; Hakas kahramanlık destanlarını rüyasında öğrenmektedir. Örneğin, hafızasında 103 farklı destan tutan Hakas haycı Pötr Kurbijev, *Kızıl Alaca Atlı Alayı Han* adlı destanı rüyasında dinlemiş ve on yaşındayken anlatmaya başlamıştır (Davletov, “Han Mirgen” XIII-XVI). Bu motif, Müslüman Türk halklarındaki âşıklığa geçişi de hatırlatmaktadır (Aça 11).

Hakas bilimcileri Butanayev ve Butanayeva’ya göre *nımah eezî* (masal iyesi) olarak bilinen bu ruhların desteğini alan anlatıcıların icraları çok daha etkili kabul edilmektedir (Davletov, “Han Mirgen” XV). Eski Yunan dininin sanat tanrıçaları *mousai* yani *musa*’lar ile kıyaslayabileceğimiz bu *hay* veya *nımah* iyeleri tarafından özel yeteneklerle donatılmış haycılara bu sebeple *eelig haycı* yani “iyeli haycı” (Çaptıkova 203) denmektedir. Bu seçilmiş anlatıcılar, performanslarına eşlik eden mucizelerle de fark edilmektedirler. Hay iyeleri tarafından esinlenen haycılar destan anlatırken kapılar kendi kendine açılıp kapanmakta, ocaktaki ateş kendi kendine parlamaktadır (Çaptıkova 203). Dikkat çekicidir ki Hesiodos da Homeros gibi *Theogonia*’sına *musa*’ları

överek başlamakta, çünkü bu tanrıçalar kendisine “tanrısal sesler” üflemeden ve güzel bir ezgi öğretmeden önce Helikon Dağı'nın yamaçlarında koyun güden zavallı bir çobandan daha fazlası olmadığını söylemektedir (3-4).

Stepan Yegoroviç Burnakov adlı bir Hakas haycı da haycılığa geçiş sürecini rüyasında *hay eezî*'ni görmesiyle ilişkilendirmiştir. Henüz gençken rüyasında dağların içine girdiğini, orada ak giyimli bir kişiyle karşılaştığını görür. Kenarda yatan bir de homıs vardır. Yaklaşp homısa dokunduğunda güzel tınırlar duyulur ve ak giyimli adam “Çal oğlum, çal, homıs ses vermeye başlayacak.” der. Stepan Yegoroviç rüyasından uyandıığında çathan çalıp *alıptığ nımah* yani alplık, kahramanlık destanları anlatmaya başlamıştır (Çudoyakov 83).

Bir başka olay ise kendisi de bir şair, dramaturg ve haycı olan Mihail Yereyeviç Kilçiçakov tarafından Hakas bilimci Valentina Yevgenyevna Maynogaşeva'ya aktarılmıştır. Kilçiçakov, Sayan Bargoyakov adlı bir kişinin *hay eezî* ile karşılaşmasını ve haycı olmasını şu şekilde anlatır:

Gençken bir gün bacaklarını uzatıp uyuyakalmış ve aniden bronz bir homıs sesi duymuş. Ayağa fırladığında elinde bronz bir homıs tutan kısa boylu bir adam görmüş. Sayan bu kişinin hay iyesi olduğunu hemen anlamış. Bu kısa boylu adam ona bir homıs vermiş ve bundan sonra *alıptığ nımah* anlatmasını emretmiş. Ayrıca Sayan'ın büyük bir haycı olacağına dair kehanette bulunmuş. Soyan rüyasından uyandıığında kendisine bir homıs yapıp haycı olmuş (Çudoyakov 84).

Hakaslar gibi Şorlar da *hay eezî*'nin varlığına kesin bir biçimde inandıklarını ifade etmişlerdir. Örneğin Şor haycı N. D. Tortobayev, destan anlatmaya *hay eezî*'nin çağrısıyla başladığını ve onunla diğer haycılar gibi rüyasında karşılaştığını anlatmıştır. Kendi ifadesine göre 30'lu yıllarda bir rüya görür, rüyasında tanımadığı beyaz atlı bir adam yaklaşp kendisiyle gelmesini söyler. Toparlanıp yabancı atın terkisine oturan Tortobayev, bu kişi tarafından Şorların ifadesiyle *kay eezî*'nin yanına götürülür. *Kay eezî* ak saçlı ama güçlü görünüşlü bir ihtiyardır. Tortobayev ile yüksek bir sesle konuşur, sesindeki güç haycı aday tarafından hissedilebiliyordur. İyenin oturduğu geniş odanın duvarlarında, Şor topraklarının tüm ünlü kayçıların (Hakasça haycı) komusları (Hakasça homıs) asılıdır. Tortobayev'in de bir kayçı olacağını söyleyen kay iyesi, şarkı söylemesini ister. Tortobayev dener ancak sesi titreyince doğru düzgün bir şey söylemeyi başaramaz. Bunun üzerine *kay eezî*, sesi titreyen adayın boğazına bakırdan teller yerleştirir. Artık dengeli, güçlü ve kulağa hoş gelen bir sesi vardır. Ardından *kay eezî*, Tortobayev'e komus çalmayı ve çeşitli kay melodilerini öğretir; diğer melodileri ise

kendisinin öğrenmesini ve kahramanların hikâyelerini anlatırken destan anlatmayı asla yarıda kesmemesini söyler çünkü destan anlatmak kutsal bir iştir ve bunu yarıda kesen bir anlatıcının ömrü, *hay eezî* tarafından kısaltılmaktadır. Sonunda “Artık sesinde hırıltı olmayacak.” der ve Tortobayev’in evine dönmesine izin verir (Çudoyakov 84).

*Hay eezî* tarafından bu şekilde hayatları boyunca destan anlatmakla yükümlü tutulan haycılar, destan anlatımını Şamanlıkta iyelerin ve ruhların ortaya çıktığı vakit olarak kabul edilmesi sebebiyle gece saatlerinde gerçekleştirilmekte, destanı bitirememişlerse ertesi gece anlatmaya devam etmektedirler (Çaptıkova 203). Görüldüğü üzere haycılar, yalnız bu özellikleriyle dahi Şamanları akla getirmektedir. Nitekim alan araştırmaları da göstermektedir ki XXI. yüzyıl Hakasları arasında haycıların yani destancıların, ölümden cenaze törenine dek geçen iki gece boyunca *çathan* adı verilen geleneksel Hakas çalgısı eşliğinde destan anlatarak ölen kişinin ruhunu Şamanlar gibi öbür dünyaya uğurlayabildiklerine ve ruhun yolculuğunu kolaylaştırabildiklerine inanılmaktadır. Bu noktada belirtilmelidir ki Hakas destancılarının en çok kullandığı çalgı olan *çathan* da Şamanizm içerisinde önemli bir yere sahiptir. Nitekim Hakas Şamanları ayin esnasında yalnızca *tüür* değil, kimi zaman *çathan* da kullanılmaktaydılar. Ayinlerinde *tüür* yerine *çathan* kullanan Hakas Şamanlarına örnek olarak Çibetey Arıştayev ve Kotoy Sarlin gösterilebilir (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 156). Hakaslarda *çathan/çadığan*, Moğollarda *yatha/yatugan*, Tofalarda *çadığan*, Tuvalarda *çadağan*, Kazaklarda *jetigen*, Türkiye Türklerinde ise *yatugan/yatuk* olarak bilinen bu geleneksel çalgının kökeni, Anohin tarafından “yedi han” olarak açıklanırken; Hakas araştırmacılar Butanayev ve Butanayeva tarafından ise “rüzgâr ve yağmurun başlamasını sağlamada başvurulan büyü, sihir” anlamına gelen *yat/yad* sözcüğüyle ilişkili görülmüştür (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 156-157). Ayrıca *çathan/çadığan/çedigen* sözcüklerinin, Hakas dilinde Büyük Ayı takımıydızını ifade eden *Çetigen/Çitigen* kelimesiyle bağlantılı olduğuna dair görüşler de mevcuttur. Bu görüş kabul edildiğinde ise söz konusu çalgının, Şamanların üst dünyaya yolculuklarıyla ilgili bir anlam barındırabileceği düşünülmektedir. Büyük olasılıkla insanın doğa ile etkileşimini kendi lehine döndürebilmek amacıyla kullandığı bu çalgıları çalabilen ustalar da Şamanlara benzer yeteneklere sahip görülmüşlerdir (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 157).

Hakasların Sağay boyu, Piltir (Beltir) aşiretine mensup profesyonel haycı Oleg Chebodayev, 2019’da gerçekleştirilen kişisel görüşmede, eşinin babası öldüğünde Hakasların geleneksel çalgılarından biri olan *çathan* ile destan anlattığını çünkü *alıptığ numah*’taki yani alplık destanındaki kahramanların

gelerek ölen kişinin ruhunun öbür dünyaya geçmesine yardımda bulduklarına inanıldığını belirtmiştir. Katılımcı ayrıca bu destan anlatma geleneğinin ölenin gömüleceği gün olan üçüncü günden önce, ikinci gece gerçekleştirildiğini fakat bazen üç gün boyu anlatıldığı durumların da olduğunu ve bu süre boyunca uyunmaması gerektiğini ifade etmiştir. Uyumamak için arada fıkralar da anlatılabileceğini belirten katılımcı, bu davranışı ölen kişinin henüz öldüğünün farkında olmayabileceği sebebiyle açıklamıştır (Okutan Davletov 71). Hakasların Sağay boyu, Çiti Püür (Yedi Börü) aşiretine mensup olan Prof. Dr. Larisa Anzhiganova da aynı tarihte yapılan görüşmede, 1983 yılında vefat eden babasının öbür dünyaya haycıların yardımıyla geçebildiğini aktarmıştır (Okutan Davletov 71).

Çaptıkova'nın ifadesiyle yeteneğini bu şekilde tanrılardan veya ruhlardan alan anlatıcı, Şamanlar gibi hem doğa ve kültür arasında hem insan dünyası ile tanrılar dünyası arasında bir bağlantı kurmaktadır (203). Bununla birlikte belirtilmelidir ki Sovyetler döneminde kesintiye uğraması ve geleneksel ortamdan bir süreliğine kopması nedeniyle günümüzde "neo" sıfatı ile birlikte kullanılan Şamanlık ile 2000 yılında son geleneksel haycı P. Argudayev'in vefatıyla bitmiş kabul edilen klasik Hakas destancılık geleneğinin, yazılı kültürün hâkim olduğu yeni bir ortamda hâlâ devam ettiriliyor olması arasında da bir benzerlik mevcuttur. Nitekim kimi araştırmacılar tarafından geleneksel olarak nitelendirilmekten kaçınılan Güney Sibirya Şamanizmi gibi profesyonel haycılar ve müzisyenler tarafından çoğunlukla metinden ezberleme yoluyla da olsa sürdürülen Hakas destancılık geleneği de XXI. yüzyılda yaşatılmaktadır.

Yukarıdaki örneklerden de görülebileceği üzere Türk kültürü için son derece karakteristik olan bu iki figürün yani Şaman ve haycının yetki sahaları kimi zaman kesişmekte, hatta birbirinin yerini alabilmektedir. Öyle ki bir haycı, bir yerleşim yerine geldiğinde o bölgedeki en güçlü Şamanların dahi kimi durumlarda toplu ayinleri erteledikleri bilinmektedir. Bunun nedeni ise ruhlara ve iyelerden destek alan güçlü bir haycının bulunduğu ortamda Şamana yardım etmesi gereken kutsal varlıkların meşgul olacıklarına ilişkin inanıştır.

Benzer biçimde Güney Sibirya Türklerinin av için taygada buldukları sırada söz konusu tayganın, dağın ve o dağdaki tüm hayvan ve bitki yaşamının üzerinde güç sahibi olan *tağ eezî*'nin rızasını alabilmek için yanlarında haycı buldukları da bilinmektedir. Bu av ve haycı örneğinde esas olarak Şamanlarla ilişkilendirilen, iyelerle iletişim kurup onları teskin etme gücünün destancıya yani haycıya aktarılmış olduğu ifade edilebilir. Şamanların insanlığın ilk müzisyenleri ve ozanları olarak değerlendirildiği göz önünde

bulundurulduğunda bu ilişki daha iyi anlaşılacaktır. Aça da Sibiryalı anlatıcıların yalnız destan veya masal anlatan sanatçılar olarak algılanmadığını, bu kişilerin Şaman özellikleri taşıyan kutlu kişiler olarak kabul gördüklerini ifade etmiştir (11). Mutlaka belirtilmesi gereken bir diğer husus ise taygada destan anlatma eyleminin bir tür kansız kurban olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir. Nitekim *tağ eezî*'nin gönlünü hoş tutmak için onun kulağına hoş geldiğine inanılan hayın icra edilmesi, estetik kaygılardan değil, dinî inançlardan kaynaklanmaktadır. Butanayev ve Butanayeva da Hakaslarda inanç ve sanatın iç içe geçmiş olduğunu ifade etmişlerdir (Davletov, "Han Mirgen" XV).

Hakas haycıların *tağ eezî* için haylamaları ve destanlar anlatmalarının, ölenin ruhunu öbür dünyaya uğurlayabilmelerinin ya da yukarıda belirtildiği üzere kutsal kabul edilen destan metinlerini yarıda kesen ya da değiştiren haycının ömrünün *hay eezî* tarafından kısaltılacağı inancının, din temelli inanış ve uygulamalar olması sebebiyle Yunan ozanların Dionysos kültü etrafında şekillenen şenliklerde bu tanrı onuruna tragedyalar sunmaları ile aynı doğrultuda olduğu ileri sürülebilir. Erhat da Dionysos'a övgünün gelişerek ayrı bir edebî tür olan tragedyayı ortaya çıkardığını ifade etmiştir (96). Yunis'e göre de tragedyanın içeriği tabii olarak kurgu olsa da bu eserler halk dininin bir parçasıydı, Atina halkının dinî hayatında önemli bir yer tutuyordu ve kurban sunmak ya da adak adamak kadar gerçekti ve önemliydi (71-72). Bu sebeple ozanlık/âşıklık geleneğinin dünyanın farklı kültürlerinde tanrılar veya ruhlardan gelen bir hediye olarak görülmesinin mono-teist dinler öncesine dayanan bir ortaklık olduğu ifade edilebilir. Gerçekten de Müslümanlığa geçen Türk halklarının âşıklık geleneklerinde hay iyesinin yerini "peygamberler, Hızır, pirlar, veliler, kırklar, dervişler ve daha önce yaşamış usta âşıklar" almıştır (Aça 12) ancak bu dönüşüme rağmen sosyokültürel devamlılıktan bahsetmek mümkün görünmektedir.

Bu noktada Türk kültüründe sanat ve inancın iç içe geçtiği bir başka örnek olan Anadolu ve Azerbaycan'ın Dede Korkut'u ve Kazak bozkırlarının Korkut Ata'sı üzerinde durmak yerinde olacaktır. Korkut Ata, *bakşı* ya da *bahşı* yani Müslüman kamların çaldığı kopuzun mucidi olarak tasvir edilmekte, Korkut Ata'nın kendisi de "pir" olarak kabul edilmektedir. Çokan Valihanov'a göre Korkut Ata'nın Şamanik bir motif olan ölümü uzak tutma amacıyla kopuz çalması da inançsal bir uygulamadır. Bu sebeple ayin olarak değerlendirilebilir (Aktaran Davletov, "Sibirya'dan Anadolu'ya" 154-155). Kopuzun Türk dünyasında kutsal bir çalgı olarak algılandığının diğer göstergeleri de bu çalgının Korkut Ata'nın mezarında uzun yıllar boyunca kendi kendine hüzünlü ezgiler ürettiğine dair anlatılan rivayetler ve Orta Asya bakşılarının kopuzlarını kimseye vermeden dikkatlice korumalarıdır.

Hakas Türklerinde *homis* olarak yaşatılmakta olan kopuzun, eski Türkçede “yükselmek, yükseğe doğru uçmak, yücelmek, kalkmak, kalkınmak, bir yerden kopmak, belirlemek, gök cisimlerinin ve özellikle güneşin yükselmesi” gibi oldukça geniş bir anlam yelpazesine sahip olan *qop-* fiili ile ilişkilendirilebileceği görüşündeyiz (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 158). Bu durumda kopuzun sadece adıyla dahi yukarıda bahsedilen enstrümanlardan olan *çathan* gibi icracının ruhunun inançsal uygulama bağlamında üst dünyaya yükseldiğine işaret ediyor olabileceği ileri sürülebilir. Köprülü, İslam öncesi dönemde Türk halk ozanları tarafından kullanılan *kopuzu*, Anadolu Türklerinde kültürel boyutta yaygın bir biçimde kullanılan *saz* çalgısının da atası olarak göstermiştir. Dikkat çekicidir ki Yörükân da Alevi Türklerin cem ayini sırasında “saz erkânı” yaptıklarını ifade etmiştir. Alevi dedelerinin bu cem ayinlerinin “göğe uçmak” anlamına geldiği biçimindeki anlatımları ise kopuzun kökeni ve işlevine dair yukarıda yer verilen görüşleri destekler niteliktedir ve Türk dünyasında bir tür sosyo-kültürel devamlılıktan söz etmeye imkân tanımaktadır (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 159).

Kopuzun ya da Hakas haycılarının kullandığı *homis*’ın Şamanlık ile ilişkisine bir örnek olarak ise *tüür homis* adlı çalgı gösterilebilir. Tekne kısmının üstü *tüür*, yani Şaman davulu gibi deriyle kaplanan bu çalgı, Hakasların Kızıl kabilesinde Şaman ayinlerinde kullanılmaktadır. Radloff da Kırgız Şamanlarının ayin esnasında Şaman davulu yerine kopuz da kullanabildiklerini kaydetmiştir (Aktaran Davletov, “Sibirya’dan Anadolu’ya” 157-158). Buradan hareketle *kopuz* yani *homis* adlı bu çalgının da Şamanizm’de hem destancılar hem de Şamanlar tarafından kullanılması sebebiyle önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmek mümkündür.

Sonuç olarak Hakas topraklarının günümüzde de önemini ve saygınlığını koruyan iki figürü olan Şamanlar ve haycıların, bu vasıfları elde etmeden önceki geçiş sürecinden itibaren pek çok ortak deneyim yaşamaları; bu geçişin ardından her ikisinin de icraları sırasında yardımcı ruhlara ve tanrılara/iyelere başvurmaları ve esas olarak Şamanların ayinlerinde kullandıkları enstrümanları, haycıların yani destancıların da benzer amaçlarla kullanabilmeleri gibi sebeplerle halk tarafından da birbirleriyle ilişkilendirildikleri ifade edilebilir. Bunlara ek olarak hem Şamanlar hem de haycıların halk bilgelğine ait unsurları kuşaktan kuşağa aktarmaları da bu iki figürün bir başka ortak özelliği olarak değerlendirilebilir. Şamanlığı bir din olarak devam ettiren Sibirya yerlisi Türk halklarından Hakaslara mensup haycıların ya da Müslüman Türklerdeki ozanların/âşıkların ilahî bir esin sahibi olduklarına inanılması ise bu figürlerin ilk örneklerinin Şamanlar olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla esas olarak tanrılar, iyeler ve ruhlara gibi kutsal varlıklarla iletişim

kurma ve onları teskin etme amacıyla gerçekleştirilen haylama ve destan anlatma gibi uygulamalar müzikal biçimde gerçekleştirilse de bir ibadet amacı taşıdığı ve Şamanizm içerisinde değerlendirilmesi gerektiği unutulmamalıdır.

### Kaynakça

- Alekseyev, Nikolay A. *Traditsionnye religioznye verovaniya tyurkoyazychnyh narodov Sibiri*. Red. İ. S. Gurviç. Novosibirsk: Nauka, 1992.
- Aça, Mehmet. “Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye”. *Millî Folklor*, 14-54 (Yaz 2002): 75-85.
- —. “Güney Sibirya Türklerinde Ava Destancı ve Masalçı Götürme Geleneği”. *TÜBAR-XXI* (2007): 7-16.
- Butanayev, Viktor Ya. “Ada Hooray”. *Respublika*, 10 Temmuz 1993. s. 6.
- —. *Traditsionny Shamanism Hongoraya*. Abakan: İzd-vo HGU im N. F. Katanova, 2006.
- Çaptıkova, Yuliya İ. “Skaziteli-hraniteli traditsii”. *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i Praktiki* 7 (49). Ç. I. Tambov: Gramota, 2015. 203-206.
- Çudoyakov, Andrey İ. “Kay i ‘Kay eezi’ v predstavleniyah tyurkov Sayano-Altaya”. Kay — kulturnoe nasledie şorskogo naroda: materialy Pervogo simpoziuma po izuçeniyu form şorskogo narodnogo eposa/Department kultury i natsionalnoy politiki administratsii KO. Der. N. M. Peçenina. Kemerovo: OAO “İPP Kuzbass”, 2006. 81-88.
- Davletov, Timur B. “Hazırlayandan”. *Ah Çibek Arıĝ. Hakas Türklerinin Kız Alp Yiğitlik Destanı*. Ankara: TÜRKSOY Yayınları, 2015. X-XXXIX.
- —. “Giriş”. *Han Mirgen. Hakas Türklerinin Alplık Destanı*. Ankara: TÜRKSOY Yayınları, 2008. IX-XL.
- —. “Giriş”. *Huban Arıĝ. Hakas Türklerinin Kadın Yiğitlik Destanı*. Ankara: TÜRKSOY Yayınları, 2006. ix-xvii.
- —. *Şaman: Doğanın Şifası Uyanınca*. İstanbul: Asi Kitap, 2020.
- —. *Sibirya’dan Anadolu’ya Türk Şamanizmi’nin Sosyolojisi*. İstanbul: Urzeni Yayınevi, 2021.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. 17. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.
- Kataşev, Stepan M. “Altayskiy geroicheskiy epos” Altayskie geroicheskie skazaniya: Oçi-Bala. Kan-Altın. Çev. Z.S. Kazagaçeva. Red. E.N. Kuzmina, R.B. Nazarenko, S.P. Rojnova. Novosibirsk: Rusya Bilimler Akademisi Sibirya Bölümü Filoloji Enstitüsü, Nauka Yayınevi, 1997. 11-46.
- Hesiodos. *Theogonia. İşler ve Günler*. Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboĝlu. VII. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Okutan, Nükhet. “Hakaslarda Atalar Kültü”. Yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2016.
- Okutan Davletov, Nükhet. *Hakas Türklerinde Şamanizm ve Ölüm*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2021.
- Yunis, Harvey. “Religion in Greek Tragedy.” *The Classical Review*, 43-1 (1993): 70-72.

# Sarı Âşık'ın Yaratıcılığında Bayatı/Mâni

## Bayatı/Mâni in the Creativity of Sarı Âşık

Ruşen ALİZADE\*

### Özet

Sarı Âşık, Türk dünyasında bugün de varlığını sürdüren bayatı (mâni) söyleme geleneğinin en önemli temsilcilerinden ve üstat âşıklarından biri olarak bilinmektedir. Azerbaycan sahası âşığı olan Sarı Âşık'ın hayatı, rivayet ve efsanelerin altında gizli kalmıştır. Âşığın asıl adı, doğduğu mekân ve yaşadığı dönem üzerine birbirine karşıt nitelikte görüşler aktarılmıştır. Bu çalışmada, Sarı Âşık'ın Karaman tayfasına mensup olduğuna dair kaynaklarda geçen bilgilere de yer verilmiş ve âşığın adı konusunda ileri sürülen çeşitli fikirler tahlil süzgecinden geçirilmiştir. Kaynaklarda âşığın adının *Kurban Ali*, *Âşık Abdulla* ve *Âşık Garip* gibi adlarla gösterildiğinden söz edilerek âşığın içerisinde bulunduğu toplulukta *Sarıca*, bazen de *Sarıca Nebi* gibi adlarla çağrıldığından da bahsedilmiştir. Daha sonra ona *Sarı* adının verildiği vurgulanmış, ancak âşığın söylediği bayatılarda *Âşık* mahlasını kullandığı kaydedilmiştir. Çalışmada, Sarı Âşık'ın yazıya aktarılmış bayatıları yapısal-semantik inceleme yöntemiyle ele alınmış ve net sonuçlar elde edilmiştir. Ele alınan bayatı örneklerinin sanatsal değer açısından Azerbaycan sahası halk edebiyatında özel bir yeri kapsadığı tespit edilmiştir. Sarı Âşık'ın doğaçlama olarak söylediği bayatıların hem “Yahşi ve Âşık” hikâyesinde hem de diğer kaynaklarda bulunduğu belirlenmiştir.

Çalışmada, Sarı Âşık'ın yaşadığı dönemde içinde bulunduğu toplumun konuşma dilinden ustalıkla faydalandığı, aynı zamanda bayatı türünün eski kalıp ve ifade şekillerini değiştirerek söz konusu türü yeni bir gelişim aşamasına konuşturduğu saptanmaktadır. Sarı Âşık'ın söylediği bayatılara dayanılarak âşığın hayatıyla ilgili iki hikâyenin (*Yahşi-Yaman*, *Yahşi ve Âşık*) oluşturulduğuna ve vurgulanan hikâyelerin içeriklerinde benzer motiflerin bulunduğuna ilişkin olarak öne sürülen görüşler değerlendirilmektedir. Sarı

\* Dr. Öğr. Üyesi., İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: rovsenali@aydin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0561-8294

Âşık'ın aynı kalıplı, ancak farklı anlamlı kelimeleri uygun bir şekilde kullanarak cinaslı bayatılar oluşturabildiği ve daha önce mevcut olan bayatı biçimini dört dizede sabit duruma getirdiği tespit edilmektedir. Sarı Âşık'ın kullandığı cinaslı deyişlerin günümüzdeki halkın konuşma dilinde de var olduğu belirlenmekte, bayatılardaki cinaslı tabirlerin hem kalıba hem de düşünceyi şiirsel ifadesine etki ettiği kanıtlanmaktadır. Aşığın yaratıcılığındaki muamma-bayatılar ile bağlama-bayatıların belirli olayların etkisiyle meydana geldikleri de açıklanmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Sarı Âşık, bayatı, Yahşi ve Âşık.

### Abstract

Sarı Âşık is recognized as a master *ozan* (poet) and one of the most important representatives of the tradition of singing the *bayatı/mâni* (quatrain), a custom that continues to exist in the Turkic world today. The life of Sarı Âşık, who was originally from Azerbaijan, has remained hidden behind rumors and legends. Opposing views have been expressed about the poet's real name, his place of birth and the period he lived. This study examines information from sources suggesting that Sarı Âşık was from Karaman in Turkey and investigates different claims as to the name of the poet. According to sources in the literature, the poet had a variety of names, including *Kurban Ali*, *Âşık Abdulla* and *Âşık Garip*, and within the community he resided, the poet was identified with the name *Sarıca* or sometimes, *Sarıca Nebi*. Studies highlight that it was not until later he was given the name *Sarı*; however, it has also been reported that he used the pseudonym *Âşık* (lover) in his *bayatı*. The samples of *bayatı* discussed in this study hold a special place in Azerbaijani folk literature in terms of their artistic value. Many insightful results were able to be obtained from the structural-semantic analysis of Sarı Âşık's *bayatı* that was performed in this study. *The bayatı*, which Sarı Âşık improvised, were found in the story of *Yahşi ve Âşık*, as well as in other sources.

The study Sarı Âşık skillfully used the spoken language of the society where he lived and positioned the genre in question to a new stage of development by changing the old patterns and expression types of *bayatı*. There are various opinions arguing that the two stories about the life of the poet (*Yahşi-Yaman*, *Yahşi ve Âşık*) were created based on the *bayatı* told by Sarı Âşık, as similar motifs were found in the contents of these stories. Sarı Âşık had the unique ability to create puns in *bayatı* by skillfully using words with the same sound but different meanings while stabilizing the pre-existing four-verse of the *bayatı*. The expressions used by Sarı Âşık, including the puns,

continue to exist in the spoken language of today's people. The puns used in the *bayatı* affected both the pattern and the poetic expression of the thought. Lastly, the structural-semantic analysis revealed that Âşık's creative rendering of the *muamma-bayatı* and *bağlama-bayatı* was inspired by certain events.

**Key Words:** Sarı Âşık, bayatı, Yahşı ve Âşık.

### Sarı Âşık'ın Hayatı Üzerine

Sarı Âşık hakkında ilk bilgiye Hasanali Han Karadağ'ının (1848-1949) tezkiresinde rast gelinmektedir. Karadağ, "Âşık Gurbanali veya Sarı Âşık ve hak âşığı denen şahsın seyrü suluki" başlığı altında şöyle yazmaktadır: "Zahiren bu zât-i pâk şifte-yi ruzigârdır. Aslen Gara Dağ mahallindedir. Çok kadim vakitlerde gelip Garabağ'ın Zengezur mahallinde Ekeri çayının kenarında vaka Gülebürd adlı Geryede sükna edip" (Karadağ 7). H. Karadağ'ının verdiği bilginin dışında, Hemid Araslı'nın tespitine göre, "Kadim tezkireciler, bu kudretli sanatkârın hayat ve yaratıcılığı hakkında bir kelime de olsun yazmamışlar" (Araslı 114). Sarı Âşık'ın hayatına dair bilgiler veren araştırmacıların pek çoğu onun Karaman tayfasından olduğunu yazmaktadır. Sarı Âşık'ın kendisi de Karamanlı olduğunu "Yahşı ve Âşık" hikâyesine yansıttığı bayatılarında söylemektedir:

Âşık Qaramanlıdı,  
Halın Qara manlıdı.  
Yahşının tenesinden,  
Gene qar amanlıdı.

Âşık qaraman çeker,  
Halın qaraman çeker.  
Yarın soyuq üzünden  
Dağda qar aman çeker ("Azerbaycan Halk Destanları" 157).

Âşık'ın eski Karamanlardan olduğunu tespit etmek için Ehliman Ahundov'un derlemiş olduğu halk edebiyatı ürünlerine de bakılabilir. E. Ahundov, Azerbaycan'ın Laçın ilinden derlediği malzemeler esasında yazdığı eserde şöyle yazmaktadır: "Sarı Âşık'ın babasının adı Kara İbrahim, dedesinin adı da Kara İman olmuştur. Karaman köyünün temelini âşığın dedesi Kara İman atmış, köy de onun adını taşımıştır." (Ahundov 25). Sarı Âşık'ın kendi hayatına dair oluşturduğu "Yahşı ve Âşık" hikâyesinde de Karaman tayfasının adı zikredilmektedir: "Üstat diyor Karadağlı köyünde İman adlı bir adam var idi. Kara olduğundan her kes ona Kara İman deyip seslenirdi. Kara İman'ın kendisinden de kara bir oğlu vardı ki her kes ona Kara İbrahim

derdi.” (Azerbaycan Halk Destanları 136). Sarı Âşık'ın mensup olduğu Karamanlara dair halk arasında yaygınlaşmış rivayetle, *Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi*'nde bulunan bilginin de örtüştüğünü görmekteyiz. Ansiklopedide şöyle yazılmaktadır: “Karamanın sonuncu beyleri Muhammed bey ve onun oğlu İbrahim beydir.” (Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası 63).

Elde edilen bilgilere göre, Karamanlar sülalesi XV. yüzyılda Yakın Doğu'da, dolayısıyla da Azerbaycan'da başlayan savaflara katılmış, bu savaşlarda belirli rol oynamış ve uzun bir süre baskıya maruz kaldıklarından sürekli mekân değiştirmiş, bir velayetten diğerine göç etmişlerdir (Behçet 3). Nihayet, Karabağ'da ve Karadağ'da meskûn olan Karamanlar, “ülkenin siyasi hayatına, aynı zamanda Azerbaycan halkının etnogenez sürecine katılmışlardır. Karakoyunlu Kara Yusuf'un koşun başçısının adı Karaman idi. Safevi ordusunda da Karamanlı tayfa beyleri bulunmaktaydı.” (Azerbaycan Sovet Ensiklopedisi 63). Takip ve baskılardan kurtulan Karamanlıların sonuncu evladı İbrahim Han 1483 yılında büyük ailesiyle Karabağ'ın dağlık arazisine yerleşmiş, köyün adını da Karadağlı koymuşlardır (Azerbaycan Sovet Ensiklopedisi 63). Sarı Âşık'ın Karabağ'da sakin olduğunu Salman Mümtaz da 1927 yılında yazmış olduğu makalesinde kaydetmektedir:

O taylı, yani Araz'ın o tayından gelme, aynı zamanda sarışın olduğu için Sarı Âşık, Garip Âşık adlarıyla da ün kazanmıştır. Âşık X. asrı-hicrinin sonlarında Karadağ mahallinden göçüp Zengezur bölgesine gelmiş ve orada da Karadağlı köyünde sakin olmuştur. Tahminen beş yüz yıl bundan önce dağılıp viran olan Karadağlı köyü o zamanlar şenlikli, abat köy imiş. Burada Aşığın adıyla adlanmış bir tepe de vardır ki bugün ona yine Âşık yaylağı demektedirler (Mümtaz 164-165).

Sarı Âşık yeni yurttaki meskûn olsa da, ilk vatanını unutmadığı, ilk yurdu hakkında bayatılar söylediği ve bu bayatıları “Yahşı ve Âşık” hikayesinde de kullandığı görülmektedir:

Âşık veten yahşısı,  
Köynek ketan yahşısı.  
Gurbet cennet olsa da,  
Gene veten yahşısı.

Karşıda gurbet el,  
Gurbet ölke, gurbet el.  
Aşığı derde saldı,  
Garı düşmen, gurbet el (Azerbaycan Halk Destanları 154).

Bu bayatılar, aynı zamanda Sarı Âşık'ın uzak bir diyardan geldiğini, yeni yurdu vatan edindiğini de göstermektedir. Kaynaklardaki ipuçlarından da görülür ki Kara İbrahim'in ailesi XV. yüzyılın sonlarında Karadağ'dan Karabağ'a gelirken Sarı Âşık 25-30 yaşlarında bir genç olmuştur. Bu veriye istinat eden Kara Namazov'a göre, Sarı Âşık'ın 1450'li yıllarda doğduğunu ihtimal etmek mümkündür (Namazov 118-a). Sarı Âşık'ın yaşadığı devirle ilgili yukarıda ileri sürülen fikrin doğruluğunu kanıtlayabilecek *Bayatılar* adlı eserden de bahsedilebilir. Asya Memmedova'nın cönklerden derleyip hazırladığı *Bayatılar* adlı kitap, Sarı Âşık'ın bayatılarıyla başlamaktadır. Söz konusu eserdeki ilk iki bayatının Muhammed Bin Mekki'nin 1549 yılında yazdığı *Leme'at-ud-Dimeşgiyye* adlı cöngünden alınmıştır:

Men Aşık, yasemen siz,  
Bağların yasemensiz,  
Men öldüm güle hesret,  
Gülşensiz, yasemensiz.

Men Âşık, budag haray!  
Gem meni budag haray!  
Gönül ister, el yetmez,  
Eğilmez budag haray! (Bayatılar 12).

Yukarıdaki iki bayatının 1549 yılında cönkte yer aldığına önem vererek söylemek mümkündür ki Sarı Âşık XVI. yüzyıldan da önce yaşamış, onun bayatıları tezkirecilerin de dikkatini çekmiş ve nihayet XVI. yüzyılda cönklere dâhil edilmiştir. Hüsameddin Tokati'nin 1677 yılında hazırladığı *Şerh-ü-Evamil* adlı cönküne aldığı bayatıda ise Sarı Âşık'ın sevgilisi Yahşi'ya selam söylediği, dua edip dilekte bulunduğu görülmektedir:

Âşık, Yahşiya menden,  
Dürrün Yahşi Yemenden,  
Selam, dua, temenna,  
Apar Yahşiya menden (Bayatılar 13).

Yukarıda örnek olarak verdiğimiz bayatı, Salman Mümtaz'ın Sarı Âşık'ın bayatılarına dair 1927, 1934 yıllarında yayınlanan eserlerinde ve Ehliman Ahundov'un 1968 yılında yayınlattığı kitaplarında da yer almıştır. Araştırmacı Yavuz Akpınar, Sarı Âşık'ı XVII. yüzyıl şairleri kategorisine ait etmekle yanı sıra şöyle bir kanaat ortaya koymaktadır:

Bu devirde yaşamış halk şairleri arasında bayatıları ile tanınmış olan Sarı Aşık hakkında fazla bilgi yok. Halk arasındaki söylentilere göre; Güney Azerbaycan'ın Karabağ bölgesinden olan bu âşık Yahşi adlı bir kızı sevmiştir; birçok şiirinde bu isme tesadüf edilmektedir. Sarı Âşık'ın halk şiirinin en eski türü olan ve halk edebiyatında daha çok anonim nazım türü olarak bilinen bayatı (mani)lar söylemesi; başka âşıklarda bu türde yazılmış fazla örneğe rastlanmaması dikkati çekmektedir (Akpınar 28).

Araştırmacı Azad Nebiyev de Sarı Âşık'ı XVII. yüzyılda yaşamış âşık olarak tanımlamaktadır:

Bellidir ki XVII. yüzyılda yaşamış Sarı Âşık'ın halk şiirimizin gelişmesinde mühim rolü olmuştur. O, bayatı yaratıcısı gibi büyük üne kavuşmuştur. Bugün halk içerisinde Sarı Âşık'ın adıyla ilgili yüzlerce bayatı bulunmaktadır. Onların pek çoğunda Âşık'ın hüznü ve şad hayatının belirli kısmı ve belalı sevgisi bedii şekilde kendi aksini bulmuştur (Azerbaycan Halk Destanları 10).

Arkeologların 1927 yılındaki belirlemelerine göre, Sarı Âşık'ın türbesi XVII. yüzyılda yapılmıştır. Görülmektedir ki XVII. yüzyılda mezarın üzerine türbe yapanlar, onun hangi zaman diliminde yaşadığını belirleyememiş, sadece mezar taşına saz resmi çizmekle yetinmişlerdir.

### **Bayatılardan Oluşan Hikâyeler Üzerine**

Sarı Âşık'ın bayatılarını halk bayatılarından ayırt etmek kolay bir mesele değildir. Bayatların bazı özelliklerini dikkate alarak Âşık'ın bayatlarının belirli kısmını netleştirmek mümkündür. Öncelikle görülmektedir ki Âşık'ın bayatlarının bir hayli kısmı sevgilisi Yahşi'nin adıyla ilgilidir ve bu tür bayatılarda Yahşi'nin adı geçmektedir. Sarı Âşık'ın hayatına dair verilen bilgilerden yola çıkarak denilebilir ki Sarı Âşık da Mecnun gibi yaşamının çok kısmını ıssız yerlerde geçirmiştir. Bir taraftan aşk üzüntüsü, diğer yandan vatan hasreti ve yerli beylerin sert davranışı Sarı Âşık'ın bayatılarında üzüntü/keder motiflerini daha da artırmıştır. Şu hususu da kaydetmek gerekir ki Sarı Âşık'ın bayatlarına dayanılarak onun hayatıyla ilgili iki hikâye oluşturulmuştur: “Yahşi-Yaman” ve “Yahşi-Âşık”. Birbirine çok benzese de, her iki hikâyenin muhtevasında az farklar görülmektedir. “Yahşi ve Âşık” hikâyesinde anlatılır ki Hekeri ırmağının kıyısında bulunan Maksutlu köyünde Kara İbrahim'in oğlu Sarı ile Selman beyin kızı Yahşi arasında aşk yaşanmaktadır. Gençlerin velileri bu işe onay vermiş olsalar da, Yahşi'nin İman ve Ferman adlı ağabeyleri gençlerin evlenmelerine karşıdırlar. Üzüntü ve ayrılık da bundan dolaydır. Yahşi'nin ağabeyleri onu kıskanır ve ikaz

eder, Sarı'nın babası İbrahim ise oğlunu evden kovmak zorunda kalır. Sarı, Mecnun gibi ıssız mekânlarda yaşamını sürdürmektedir. Köyün girişinde sade bir barınak yapıp orada gecelemede ve fırsat oldukça ırmağın kıyısında Yahşi'yle buluşmaktadır (Namazov 122-b).

Orta yüzyılların hikâye metinlerinden farklı olarak duyu dışı algılama becerisinin (telepatinin) veya hissetmenin "Âşık ve Yahşi" hikâyesindeki âşık-maşukta çok güçlü olduğu görülmektedir. Mesela, Yahşi, Sarı Âşık'ı görmek istediğinde veya Sarı Âşık'ı düşündüğünde o, hemen Yahşi'nin karşısında oluverir. Sarı Âşık'ın üzüntülü anlarında da Yahşi, çabucak Âşık'ın beraberinde oluverir. Sonuçta, iki gencin uzun yıllar devam eden acılı günleri vuslata erişmez. Onlar da Leyla ve Mecnun, Kerem ile Aslı gibi muratlarına eremezler. Sarı Âşık'a kötülük yapanların da sağalmaz hastalığa yakalanıp öldükleri görülmektedir. Âşık'la Yahşi'nin mezarları yan yana yapılır. Âşık'ın mezarı halkın ziyaretgâhına dönüşür. Uzak diyarlardan gelip bu mezarı ziyaret edenler de olur. Çeşitli efsane ve rivayetler Âşık'ın hayatını gerçek dışı bir dünyayla ilişkilendirir.

Bayatılardan ibaret olan hikâyelerin muhtevaları birbirinden pek farklılık arz etmemektedir. Bu tür hikâyeleri ve hikâyeye yansımayan diğer bayatıları dikkatlice incelediğimiz zaman Yahşi ile Sarı'nın hayatlarının belirli yönleri net olarak görülür. Bayatılardan görülmektedir ki Sarı Âşık'ın Yahşi'yi her gün görmeye çalışması, ara sıra görüşmeleri, yaşadığı üzüntüler, Yahşi öldüğünde söylediği ağıtlar ve kendinin bayatı aracılığıyla aktardığı vasiyetleri gibi hususlar, birbirini sürekli takip eden hayati salnamelerdir.

Kara Namazov'un yazdığına göre,

"Yahşi-Yaman" adlı hikâye, doğrudan Sarı Âşık'ın kendisi tarafından oluşturulmuştur. Zaman geçtikçe âşık okulu, Sarı Âşık'ın adını ebedileştirmek için "Yahşi-Yaman" hikâyesinin muhtevasından ve hikâyelerdeki bayatılardan yararlanmış ve "Yahşi ve Âşık" adlı hikâyeyi oluşturmuştur. Her iki hikâye Sarı Âşık'ın bayatıları ve aynı efsanelere göre olduğundan onları birbirinden ayırt etmek zorluğu ortaya çıksa da, buna ihtiyaç da duyulmamıştır (Namazov 123-b).

Sednik Paşa Pirsultanlı ise ileri sürülen bu fikre katılmamakta ve "Yahşi-Yaman" hikâyesinin Lele adlı âşık-şaire ait olduğunu iddia etmektedir (Pirsultanlı 5). S. P. Pirsultanlı daha sonra şöyle yazmaktadır: "Gerçekten de öyle bayatılar vardır ki aynen Lele'ye ait "Yahşi-Yaman" destanında (hikâyesinde) olduğu gibi, Sarı Âşık'a ait "Âşık ve Yahşi" destanında (hikâyesinde) tekrar olunur." (Pirsultanlı 7).

Söz konusu hikâyeler hakkında net ve değerli mülahazalar söylemiş Muhammed Hüseyin Tehmasib şöyle yazmaktadır: "Bizce, zaman geçtikçe belirli

derecede varyantlaşma süreci geçiren bütün bu rivayetler Sarı Âşık'ın kendisi tarafından oluşturulmuş bir hikâyenin hafızalarda kalmış kalıntılarıdır.” (Tehmasib 231). Sarı Âşık'ın bayatılarının bir özelliği de ondan ibarettir ki Âşık, cinaslı bayatılarında aynı kalıplı ve farklı muhtevalı sözlerden uygun bir şekilde yararlanmıştı. Aşağıdaki parçaları örnek olarak verebiliriz:

Aşığa yarım alma,  
Tutubdu yarım alma,  
Alırsan canımı al,  
Elimden yarımı alma.

Aşığam Yahşı kala,  
Ocağı yahşı kala,  
İsterem bu dünyada  
Pis öle, yahşı kala (Sarı Âşık 23).

Eğer Sarı Âşık'ın XV. yüzyılın sonlarında yaşadığını kabul edersek, bu yüzyılın sonlarında Âşık'ın halk dilinin zenginliğinden uygun bir şekilde yararlandığı ve bayatı biçimini yüksek estetik aşamaya taşıdığı görülebilir. Sarı Âşık'ın kullandığı cinaslar ve şiirsel ifadeler, bugün de halkın konuşma dilinde bulunmaktadır. Şair, bayatının çok küçük hacimli ölçüsünü bozmadan az ve sade sözlerle derin anlamlar ifade etmekte ve düşündürücü sözler söylemektedir. Bayatıda önemli fikir, üçüncü ve dördüncü mısralarda ifade olunduğundan, üstat âşık önceden kelimelerle sağlam bir temel oluşturabilmekte ve sonraki dizelerde daha noksansız bir şekilde fikri ifade etmektedir. Sarı Âşık'ın bayatlarındaki dizeler arasında ilintinin güçlü olduğu, aynı zamanda mantıksal bir irtibatın yansıdığı görülmektedir. Onun oluşturduğu cinaslar sadece kalıba değil, düşüncenin net ve dolgun edebî ifadesine de etki etmektedir. Sözün süslü bir şekilde aktarılması, ezgili oluşu ve tutarlılığı okur kişinin veya dinleyicinin duygularını da derinden etkilemektedir. Şiirsel düşüncenin netliği ve edebî sonucun zenginliği bayatını daha da değerli kılmaktadır. Aşağıdaki bayatı örnekleri fikrimize ilişkin öğeleri yansıtmaktadır:

Otağında o halı,  
Döşenibdir o halı,  
Haray zülfün elinden  
Koymaz gönlüm o halı.

Men aşığam leke var,  
Beli götür leke var,  
Üzüne ay demerem,  
Ay üzünde leke var (Sarı Âşık 24).

Görölmektedir ki Sarı Âşık, bayatının etki gücünü arttırmaktan ziyade onun yeni biçimlerini oluşturmuştur.

### **“Yahşı ve Âşık” Hikâyesi ile “Yahşı-Yaman” Hikâyesinin Karşılaştırması Üzerine**

“Yahşı ve Âşık” adlı bayatlı hikâye, Sarı Âşık’ın hayat serüvenlerinden, söylediği bayatılardan ve Âşık’ın hakkında söylenen rivayetlerden oluşmuştur. Yukarıdaki bölümlerde ele aldığımız yönlele dayanarak denilebilmektedir ki “Yahşı-Yaman” hikâyesinin muhtevasına ait olan bazı parçalar “Âşık ve Yahşı” hikâyesine yansımıştır. Örneğin, “Yahşı-Yaman” hikâyesinde Lele adlı kişinin manevi anası Yahşı adlanmakta ve onun da Güneş ve Liga adlı iki kardeşi bulunmaktadır. Sarı Âşık hem sevdiği kızın adını sakındığından doğrudan söyleyememekte hem de Lele’nin Yahşı’sını daha hoş görmektedir. Aşağıdaki bayatı örneğinde Lele Yahşı’nın kardeşini şöyle tarif etmektedir:

Evleri gün aşanda,  
Halları gün nişanda.  
Ay Yahşı, sen de Yahşı,  
Sen handa, Güneş handa (Pirsultanlı 50).

“Yahşı ve Âşık” hikâyesinde ise Sarı Âşık sevgilisi Yahşı’nın kardeşini aşağıdaki gibi tarif eder:

Men Âşık, Güneş handa,  
Gün handa, Güneş handa.  
Yüz göre demez Âşık,  
Sen handa, Güneş handa (Azerbaycan Halk Destanları 145).

“Yahşı-Yaman” hikâyesinde Lele’nin çardağı olduğu gibi, Âşık’ın da çardağı vardır. Lele kendi köylerinden uzaklaşır ve doğrudan İtibet adlı mekâna gider. “Yahşı ve Âşık”da ise herhangi bir uyarı ve sebep olmadan Sarı Âşık’ın küskün bir vaziyette İsfahan’a gittiği görölmektedir. “Yahşı-Yaman”da Lele’nin Yahşı’ya olan ilgisine göre Yahşı’nın eşi Zaman onu kıskanmakta ve Lele tarafından Yaman adlandırılmaktadır. Yahşı’nın dünyaya getirdiği Lele taştan yaranmıştır. Lele’den farklı olarak Sarı Âşık gerçek anlamda Kara İbrahim’in oğlu olarak dünyaya gelmiş ve Maksutlu Selman beyin kızı Yahşı’ya âşık olmuştur. Kızın babası Selman ve annesi Zeynep de Yahşı’yla Âşık’ın evlenmesini istemektedirler. Ancak Yahşı’nın üç erkek kardeşi onların evlenmesine karşıdır. Özellikle kardeşi İman tamamen onların evliliğine

karşıdır. Yahşi ile Âşık'ın evlenmemesi için eserin sonuna kadar İman'ın uğraştığı görülmektedir.

Dikkat çeken yönlerden biri de şudur ki bayatılardan oluşan “Yahşi-Yaman” da ve çok çeşitleri bulunan “Arzu-Kamber” hikâyesinde üstadname türü yer almamaktadır. “Yahşi ve Âşık” hikâyesinin yapısı, özellikle birinci kısmı Azerbaycan sahasına özgü geleneksel koşmalı hikâyeler gibi oluşturulmuştur. Buradaki husus şöyle açıklanabilir ki “Şah İsmail ve Gülüzar” ve “Hazangül ile Dilsuz” hikâyelerinin giriş kısmında üç koşma-üstadnamenin yer almasına bakılmaksızın “Yahşi ve Âşık” hikâyesinin girişinde üç bayatı verilmiştir. Bilindiği gibi hikâye anlatan kişi, üstadnamelere hayata bakış açısını ve felsefi düşüncüyü de yansıtır. Sarı Âşık'ın hikâyede yer alan ve üstadname niteliğindeki bayatılarında aynı muhtevalı örnekler verilmektedir:

Âşık yarıdan geçer,  
Gece yarıdan geçer.  
Namertle dost olanın,  
Ömrü yarıdan geçer (Azerbaycan Halk Destanları 135).

Men âşık, oda giryan,  
Pervane oda giryan  
Men dedim, oddan kenar,  
Demedim oda gir, yan (Azerbaycan Halk Destanları 136).

### Sarı Âşık'ın Bayatılarındaki Anlam, Muhteva ve Biçim Üzerine

Sarı Âşık'ın bayatıları anlam, muhteva ve biçim açısından coşku ve hoşlanma duygusu uyandıracak niteliktedir. Bu açıdan âşığın bayatıları kapsamlı şiir biçimleri olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Sarı Âşık'ın amacına ve idealine uygun olarak söylediği bayatılar, dağınık olmayan sanatsal eserlerdir.

Azerbaycan sahası bayatı biçiminden bahsederken öncelikle ilk hatırlanan isim Sarı Âşık'tır. Sarı Âşık, genel olarak bayatı yaratıcılığının mirasçısıdır. Bayatı yaratıcılığı hususunda pek çok isim unutulmuş veya unutulmak üzeredir. Ancak Sarı Âşık, bu alanda kendi etkisini hâlâ hissettirmektedir. Söylediği bayatılarıyla halk şiiri alanında kendine özgü yeri bulunan Sarı Âşık, aslında seleflerinden de ileri giderek benzersiz eserler ortaya koymuştur.

Sarı Âşık, bayatıyı küçük bir şiirsel biçim niteliğinde değil, bu biçimi büyük olanaklara sahip şiir kalıbı gibi değerlendirmiş, derin fikirleri ve ince konuları, net olarak dört dizide aktarmayı becermiştir. Bayatı biçimi, sözlü ve yazılı şiir geleneğinin başka biçimleriyle karşılaştırılırken bu biçimin halk maişetine daha yakın olduğu görülmektedir. Bu açıdan, bu tür genel şiirsel

hazine dâhilinde “erimemek”, bireysel orun kazanmak oldukça zor bir meseledir. Sarı Âşık, bu zengin hazine dâhilinde sadece kaybolmamış, hatta o, kendi yeteneğinin gücüyle aynı alanda yüksek bir mevki sahibi olabilmıştır. Kaydedilen özelliklere dayanarak demek mümkündür ki Sarı Âşık’ın Azerbaycan edebiyatındaki rolü, yalnız XIX. yüzyıl âşık şiirinin görkemli temsilcisi Âşık Elesger’in rolüyle eşdeğerdir.

Azerbaycan sahasında Sarı Âşık’tan sonra pek çok şair-âşık şiir alanına gelmiştir. Hasta Kasım, Molla Veli Vidadi, Molla Penah Vagif, Kazım Ağa Salik, Kasım Bey Zakir, Âşık Hemayıl, Âşık Peri, Muhammed Bey Âşık, Âşık Besti ve başkaları Sarı Âşık’ın bayatı yaratıcılığına özel olarak ilgi göstermişlerdir. Söz konusu şairler, Âşık’ın Yahşi’ya olan ulvi aşkını da yüksek değerlendirmişlerdir.

Sarı Âşık, bayatılarında söylemektedir ki “aşktan cünun olanlar” derdini onun timsalinde bulacaklar. Yani şair kendisini “derdimend” olarak tanımlamış, derdin de “derdimend”e söylenmesi gerektiğini vurgulamıştır:

Men Âşık, derdi mende,  
Her derdin, derdimende.  
Aşktan cünun olanın,  
Tapılar derdi mende (Pirsultanlı 70).

Sarı Âşık’ın fikirlerini anlayıp, duygularını hisseden Kasım Bey Zakir, bir bayatısında şöyle söyler:

Geldi bir yahşi suvar,  
Gir bağa, yahşi suvar.  
Âlemin malı, mülkü,  
Aşığın Yahşısı var (Kasım Bey Zakir 522).

Yukarıdaki bayatıda Kasım Bey Zakir, Sarı Âşık’ın kendi aşkından vazgeçmeyip yar yolunda acılara dayanabildiğini ifade etmektedir. Muhammed Bey Âşık da Sarı Âşık’ı, Yahşi’siz tasavvur etmediğini ve kendini Âşık’a, sevgilisini de Yahşi’ya benzettiğini ifade etmektedir:

Karşıda yahşi Peri,  
Terlanın yahşi peri.  
Men Âşık’tan yahşiyam,  
Yahşidan, yahşi Peri (Pirsultanlı 71).

Sarı Âşık’ın söylediği bayatılarda geçen kafiyeleleri ele alıp incelediğimizde görülmektedir ki bu tür kafiyeleler şairin kendi döneminde ve sonraki

dönemlerde Türk âşık edebiyatı alanındaki *tecnis* yaratıcılığının gelişmesinde de etkili olmuştur. Söz konusu bayatılar, Azerbaycan Türklerinin maişetine ve dünyaya bakış açısına uygun bir şekilde oluşturulmuş nadir halk edebiyatı ürünleridir. Bu olgunun çeşitli nedenleri vardır. Şöyle ki Sarı Âşık'ın geniş gözlemler yapması, bilimsel kitaplardan haberdar olması ve dinî ayinleri bilmesi gibi hususlar, kaydedilen nedenlerdendir. Buna göredir ki âşık-şair, herhangi bir konuyu ele aldığı anda onu beğeni kazanacak bir biçimde çözmüştür. “Arzu-Kamber” ve “Yahşı-Yaman” hikâyelerinde bulunan bayatılardaki gibi, Sarı Âşık'ın bayatıları da belirli bir olay ve epizotla ilgili olduğu için herhangi bir sorunu ele alış biçimini koruyabilmektedir. Örneğin:

Âşık yüz yıla değer,  
Şana yüz tele değer.  
Yıl var bir güne değmez,  
Gün var yüz yıla değer (Azerbaycan Halk Destanları 163).

Yukarıdaki bayatı örneğinin ilk dizesinde giriş vardır. İkinci dizede, güzelin kaş üstünün yüz saç teline bedel olduğuna işaret edilmektedir. Üçüncü ve dördüncü dizelerde bayatının anlamı belli olmaktadır. Bu dizelerde denilmektedir ki öyle yıl var ki bir güne bedel değil, ancak ömrün öyle bir günü bulunmaktadır ki o yüz yıla bedel olur.

### Sarı Âşık'ın Cinaslı Bayatıları Üzerine

Sarı Âşık, cinas kafiyeli bayatıların klasik örneklerini oluşturmuş ve hece ölçüsüne dayanan Azerbaycan halk şiirini zenginleştirmiştir. Bu alanı çok yetkin cinaslı bayatılara kavuşturabilmiştir. Cinaslı bayatılara örnek olarak aşağıdaki bayatıya bakılabilir:

Men Âşık, baltasına,  
Ele vur, balta sına.  
Yahşının ak elleri,  
Batıbdı bal tasına (Pirsultanlı 74).

Tespitlerimize göre, Sarı Âşık'ın oluşturduğu bayatılar, onun soyut fikirleri anlayabilen bir şair olduğunu doğrulamaktadır. Araştırmacılar genel olarak Sarı Âşık'ın bayatılarını, sevgilisi Yahşı ile ilişkilendirmeye çalışmaktadırlar. Ancak, Sarı Âşık'ın doğaya ve hayata dair bayatıları da mevcuttur. Örneğin Âşık'ın aşağıdaki bayatısında gözyaşının göle dönüştüğünü, Sarı Âşık'tan önce de pek çok şair söylemiştir. Ancak, gözyaşından oluşan gölde ördeğin ve kazın yüzmesi manzarasını dört dizede tasvir etmek becerisi doğrudan Sarı Âşık'la ilgilidir.

Âşık, kaz bine bağlar,  
Meylin Gezbine bağlar.  
Gözüm yaşı göl olur,  
Ördek, kaz bine bağlar (Pirsultanlı 75).

Başka bir bayatıda Âşık'ın, sevgilisinin hasretiyle gözyaşı döktüğü, bu gözyaşının su gibi akıp *yarğan* (çukur) oluşturduğu görülmektedir:

Men Âşık, yar kan eyler,  
İnciyer, yar kan eyler.  
Akıtma gözyaşımı,  
Su taşar yarğan eyler (Pirsultanlı 77).

Sarı Âşık'ın söylediği cinaslı bayatların her birinde özgün muhteva ve anlam bulunmaktadır. Aşağıdaki örneğe bakalım:

Men Aşığım, yar kana,  
Yar okuya, yar kana.  
Laçın vurmuş bir kuşum,  
Sığınmışım yarğana (Pirsultanlı 78).

Âşık, laçın (şahin) vurmuş kuş gibi bir çukura sığınmakta, bin bir azaba katlanmış olsa da kendi aşkından vaz geçmemektedir. Yukarıdaki cinaslı bayatıya benzer bir bayatı örneği de aşağıdaki gibidir:

Aşığım yar kan eyler,  
Su gelir yarğan eyler.  
Yada bakma, gözlerim,  
İşitir, yar kan eyler (Pirsultanlı 78).

Sarı Âşık, güzeli bütün varlığıyla sevdiğini, gönülden ona bağlı olduğunu dile getirmektedir. Bu açıdan onun bayatlarına yansıyan samimiyet, dinleyici kitlesinin veya okur kişilerin hayranlığına sebep olmaktadır. Okur kişi fark etmektedir ki Sarı Âşık'ın gönlü bayatlarla doludur. Âşık'ın sevgilisine olan aşkı, canından (hayatından) azizdir. Sarı Âşık, bir bayatısında hatta canını bir kafese bırakıp sevgilisine göndermek istemektedir:

Aşığım canı yara,  
Kıyarım canı yara.  
Tutun, koyun kafese,  
Gönderin canı yara (Pirsultanlı 79).

Sarı Âşık'ın bayatlarındaki şu özelliğe de vurgu yapmak gerekir ki Âşık'ın cinaslı bayatları çift olarak oluşturması, aynı fikri birkaç varyantta vermesi hususu, tekrarcı bir nitelik arz etmemekte, dolayısıyla cinaslı çift bayatlar, üstat şairin zengin ve yaratıcı imgeleme yeteneğine sahip olduğunu göstermektedir.

Sarı Âşık'ın cinaslı bayatlarında betimlenen canlı manzaralar ile rengârenk nitelikteki mekânlar, dikkati çeken hususlardır. Söz konusu manzara ve mekânlar, bayatlar kadar estetik ve etkilidirler. Pirsultanlı'nın (80) aktardığı bir rivayette Sarı Âşık'ın sevgilisi Yahşi ve onun kız kardeşi Güneş'in gezip dolaştıktan sonra Âşık'ı bir bostana yakın yerde bulduklarından söz edilmektedir. Âşık, hissetmektedir ki kardeşler arasında hangisinin güzel olduğuna dair bir tartışma vardır. Bu durumu önceden hisseden Âşık, dikkat eder ki Güneş, saçını özenle taramış, ancak Yahşi'nin saçı dağınıktır. Bu durumda Sarı Âşık ima ile aşağıdaki bayatı söyler:

Men aşğım, tağ ayır,  
Tağ içinden tağ ayır.  
Yar yanına gelende,  
Tara zülfün, tağ ayır (Pirsultanlı 80).

Yahşi bu imayı anlar ve kızarak kavunları ayağıyla ezer. Bu durumda yine Sarı Âşık bir bayatı söyler:

Men aşğım, tağı yar,  
Bostanı yar, tağı yar.  
Şamama sana kurban,  
Ayaklama tağı yar (Pirsultanlı 80).

Görülmektedir ki Sarı Âşık'ın oluşturduğu cinaslı bayatlar, ilerleyen aşamalarda Hasta Kasım ve Âşık Elesger gibi şairlerin büyük bir ustalıkla muhteşem tecnis örnekleri yaratmalarına da kaynaklık etmiştir. Ancak pek çok şair, tecnis sanatının inceliklerini öğrenememiş veya bu sanatın kapısını açmamışlardır. Tecnis sanatını benimseyebilen çok az sayıda şairin ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan Zodlu Abdullah ve Növres İman'ın tecnis sanatı alanında özel yer ve yeteneklerinin olduğu söylenebilir (Pirsultanlı 81).

Genel olarak, Sarı Âşık'ın köy ve göç yaşamının ayrıntılarını iyi bildiği görülmektedir. Yine Pirsultanlı'nın (81) aktardığı bir rivayette denilmektedir ki çobanın köpeği kaybolur ve çoban dereleri arayıp durur. Bir gelin, iki köpeğe aynı *yalakta* yal verir, ancak iki köpeğin başı aynı yalağa sığmaz ve boğuşma eylemine girerler. Bu duruma dair Sarı Âşık aşağıdaki bayatı söyler:

Men aşığım, yal ahtar,  
Baş ikidir, yalak dar.  
Sinem dürr madenidir,  
İnanmazsan, yar, ahtar (Pirsultanlı 81).

Pirsultanlı (82), başka bir rivayette Sarı Âşık'ın değirmene uğradığına dair bir olayın yer aldığını yazmaktadır: Onu (Sarı Âşık'ı) gören kadınlar başörtüsüyle yüzlerini kapatırlar. Değirmenin kanadı ise su değdikçe dönmektedir. Âşık, bu durumu aşağıdaki biçimde nazma çeker:

Yok, âşık, perdelidir,  
Şuh güzel perdelidir,  
Su serin, novu derin,  
Gören der: per delidir (Pirsultanlı 82).

Sarı Âşık, kelimeleri, özellikle cinaslı ifadeleri pek ustalıkla kullanmış ve sanatsal değeri yüksek olan bayatılar söylemiştir ki bu bayatılar insanların hayranlığına sebep olmuştur. Âşık, kendi dilinin inceliklerini derinden bilmiş ve bu bilgisini bayatılarında mükemmel bir şekilde ifade etmiştir. Aşağıdaki şiirsel ürün, bu hususa dair dikkati çeken örneklerden biridir:

Men aşığım, yüz üşer,  
Sona gölde yüzüşer.  
Külek, dağıtma saçı,  
Tel terpener, yüz şişer (Pirsultanlı 82).

Yukarıdaki ilk dizenin en sonda aktarılan fikri net duruma getirmek için söylendiği görülmektedir. İkinci dizede ördeğin yüzmesinden, üçüncü ve dördüncü dizelerde telin-saçın dağılmasından ve yüzün şişmesinden söz edilmektedir. Sarı Âşık, kendi fikrini her bir bayatıda daha şiirsel bir dille ifade etmeye çalışmaktadır. O, “yüz üşmektedir” dememekte, “yüz şişer” söylemekte ve kelimenin konuşma dilinde olan şeklini aktarmaktadır.

### **Bağlama-Bayatılar ile Bilmece-Bayatıların Karşılaştırılması**

Sarı Âşık'ın söylemiş olduğu bazı bayatılar, bağlama-bayatılara benzemiş olsa da, manzum bilmece niteliğindeki şiirlerdir. Bu tür bayatı-şiirlere müracaat ve söyleniş tarzının farklı bir şekilde yansıdığı görülmektedir. Aşağıdaki bilmece-bayatı, fikrimize örnek olarak verilir:

Ay doğdu, ha ay doğdu,  
Gökten yere nur yağdı.  
Anası Beşikteyken,  
Kızı bir erkek doğdu (Pirsultanlı 118).

Manzum bilmeceler ile bayatı-bağlamaların daha fazla kendine özgü anlatım biçimine ve ifade seçimine sahip oldukları görülmektedir. Yukarıdaki örnekte dinleyen kişinin şaşkınlığına neden olan ifade, *Beşik* ifadesidir. Verilen şiir örneğinin net olarak yorumu veya cevabı şöyledir: Bir anne, Beşik adlı köyde bulunmakta, kızı ise başka bir mekânda (köyde) erkek çocuk doğurmaktadır. Görüldüğü gibi, bu muhtevadaki bilmeceler, bayatı-bağlamalara çok benzemektedir.

Bilindiği gibi bilmeceleri çözmek için çok bilgili olmak gerekir. Yani bilmeceleri çözecek herhangi bir kişinin yer, gök ve evren hakkında, dolayısıyla toprak, bitki, insan ve hayvanlar üzerine zengin bir birikime sahip olması şarttır. Bu açıdan vurgulanan düzeyde birikime sahip olan aşğın bilmece olarak değerlendirilen şiirleri, biçim bakımından bilmece-bayatı niteliğinde oluşturduğu ürünlerinden farklılık arz etmektedir.

Azerbaycan sahasına özgü olan bilmeceler, çoğu zaman sade, özellikle çocukların yaş ve psikolojisine uygun bir şekilde oluşturulmuştur. Ancak bunun bağlama-bayatların muhtevası hakkında söylenilmesi mümkündür. Şöyle ki, bilmecelerle bağlama-bayatların kendilerine özgü birçok farklı özellikleri bulunmaktadır.

Bağlama-bayatlar, şiirsel biçim olarak bilmecelerden farklı ve sanatsal değeri yüksek eserler niteliğinde oluşturulur. Bu biçimlerde hece ölçüsünün bütün kurallarına riayet olunur. Aynı zamanda bağlama-bayatlar, gizli ve karşıt fikirlerden ibaret olmasıyla dikkati çeker. Bu biçimlerde fikir ve muhteva tek kelimeyle ifade olunmakta ve anlamların kelimeler arasında gizli tutulduğu görülmektedir. Bu açıdandır ki dinleyici birey, bazen bu tür estetik parçalardan sadece bir tanesini çözümleyebilir ancak sonucu ortaya koymak için saatlerce zaman kaybetmeli olur. Şöyle ki kelimelerin oluşturduğu estetik renk ve tasavvur, dinleyici kitlesinde veya okur kişilerde şaşkırmaya neden olmakta ve muhtevanın cinaslar ve değişmeceler içerisinde kaybolması gibi bir özellik arz etmektedir. Bu duruma rağmen bağlama-bayatların oluşturulması her ne kadar zor olsa da, bu şiir parçalarını çözmek için dinleyici ve okur kişide yeteri kadar istek de oluşmaktadır. Dinleyici ve okur kişi, bu biçimleri dinledikten veya duyduktan sonra kendi zihninde doğayı, toplumu, halkın maişetini ve bulunduğu ortamı iyice düşünür ve sonucu fark ederek mensup olduğu topluluğun zekâsına hayran olur.

Görüldüğü gibi Sarı Âşık, cinaslı bayatlar oluşturan âşıktır. Âşğın bağlama-bayatlarının pek çoğu cinaslar üzerine kuruludur. Bağlama-bayatılarda görülen önemli özelliğin yani cinas kafiyelerden ibaret oluşu, manzum bilmece olarak görülen bayatılarda görülmemektedir. Yani bağlama-bayatlar,

özellikler cinas ifadeler sayesinde çözülebilir. Bünyesi bilmece, şekli bayatıdan ibaret olan her bir bilmece, bağlama-bayatı niteliğinde değildir. Bağlama-bayatılar cinaslarla oluşurken, bilmece-bayatılar sade sözlerden oluşur. Örneğin:

Açsan bin bin kitabı,  
Bulamazsın cevabı.  
Kemikten şiş görmüşüm,  
Altındandı kebabı (Pirsultanlı 122).

Yukarıdaki bilmece-bayatının cevabı şöyledir: Sevgilinin parmak kemiği şiş, parmağındaki yüzük ise kebaptır.

### Sonuç

Halk şiiri alanında kendine özgü yeri olan Sarı Âşık'ın az kelimeyle çok anlamı ifade etme yeteneği, doğrudan söylemiş olduğu şiirlerle (bayatılarla) açıklanabilmektedir. Bu husus, onun çok yetkin bir âşık-şair olduğunun göstergesidir. Âşığın söylediği bayatıların halkça sevilen şiirler konumunda olmasının başlıca nedenlerinden biri bu bayatıların büyük bir maharetle, ustalıklı oluşturulması, bu şiirlerdeki samimi ve ulvi duyguların yüksek ve estetik bir dille ifade edilmesidir.

Sarı Âşık, sadece bayatı (mâni) biçimini kendi şiirlerine kalıp olarak seçmemiş, aynı zamanda bu biçimi başkalarına da sevdire bilmiştir. Âşığın olumlu etkisi sonucunda sözlü ve yazılı halk geleneğinin bir takım tanınmış temsilcileri, bu alana sürekli ilgi göstermiş ve kendileri de sanatsal değeri olan eserler ortaya koymuşlardır.

Dikkati çeken özelliklerden biri de şudur ki Sarı Âşık'ın şiirlerinde üzüntü olduğu gibi, sevinç veya duyumsanan coşku da vardır. Ancak bütün bunlarla yanı sıra ayrılık, hasret motifleri de âşığın şiirlerinde bulunmaktadır. Âşık, yeteneğinin gücüyle bayatılara yeni estetik boyalar eklemiş, bu şiir parçalarını anlam, muhteva ve biçim açısından zenginleştirmiştir. Bu veriye dayanarak denilebilir ki Sarı Âşık, Azerbaycan edebiyatı tarihinde silinmeyen iz ve irs bırakmış ve halk şiiri alanında çok değerli bir geleneğin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

### Kaynakça

Ahundov, Ehliman. *Sarı Aşık*. Bakü: Yazıcı Yayınları, 1966.

— —. *Azerbaycan Halk Destanları*. Bakü: Yazıcı, 1980.

Akpınar, Yavuz. *Azeri Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994.

- Araslı, Hemid. *XVII-XVIII Asır Azerbaycan Edebiyatı Tarihi*. Bakü: Azerbaycan Üniversitesi Neşriyatı, 1956.
- Behçet, B. "Aşık Tehellüslü Bayatı Şairinin Tercüme-yi-Halı ve Yaratıcılığı". *Edebiyat Gazetesi*, Bakü, 1936, No: 6.
- Gayıbov-Eldarov. *Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası*. 3. Cild, Bakü, 1979.
- Karadağı Hasanali Han. *Tezkire-i Karadağı*. Azerbaycan Elyazmaları Enstitüsü, Arşiv: Az. EAREF No: 7602.
- Memmedova, Asya. *Bayatılar* Bakü: Elm, 1977.
- Mümtaz, Salman. *Azerbaycan Edebiyatının Kaynakları*. Bakü: Yazıcı Yayınları, 1986.
- Namazov, Kara. *Azerbaycan Âşık Seneti*. Bakü: Yazıcı Yayınları, 1984 (a).
- . *Ozan/Aşık Senetinin Tarihi*. Bakü: Elm ve Tehsil Yayınları, 2013 (b).
- Pirsultanlı, Sednik Paşa (a). *Poeziyamızda Sarı Aşığm Bayatı Zirvesi*. Bakü: Azernesir, 2011.
- Sarı Âşık. *Bayatılar*. Bakü: Elm, 1968.
- Tehmasib, Muhammed Hüseyin (a). "Üç İstilah", *Edebiyat ve İncesenet Gezeti*, 14 Fevral, Bakü, 1959.

# Sovyetlerin Demir Perdesini Yırtan Âşık: İslam Erdener

## The Minstrel Who Ripped the Iron Curtain of the Soviets: İslam Erdener

Ali Şamil HÜSEYİNOĞLU\*

### Özet

1972 yılının Nisan ayında Kars ilinin Kümbetli (Ladikars) köyünde yaşayan Âşık İslam Erdener kız kardeşi Anahanım'ı ve onun çocuklarını görmek için Keşeli'ye gelir. Onun gelişi akraba ziyareti ile sınırlanmaz. Türkiye ve Kafkasya'da yaşayan Türkler arasında kırılmakta olan bağları güçlendirir.

Onun Gürcistan'a gelişi Azeraycan'da, Gürcistan'da, Türkiye'de, İran'da yaşayan onlarca araştırmacının 50'den fazla kitap ve makale yazmasına vesile olur. Âşığın misyonunu aşağıdaki başlıklarda araştırmak gerekir: 1) Akrabalık bağlarını güçlendirmek, 2) Sovyetler Birliği'nin kapitalizm, özellikle Türkiye hakkında yaptığı propogandasını hiçe indirmek. 3) Türkiye'de yaşayan âşıklarla Kafkasya'daki araştırmacılar ve âşıklar arasında irtibat kurmak, 4) Sovyetler Birliği'nde yayınlanması yasaklanmış (veya yayınlanmış) şiirleri Türkiye'ye götürmek, 5) Sovyetler Birliği'nin baskısından ve İkinci Cihan Savaşı'ndan sonra cezalandırılacaklarından korkarak Türkiye'ye sığınmış mühacirler hakkında Kafkasya'daki akrabalarına bilgi vermek.

Âşık İslam'ın vizesi Gürcistan Cumhuriyeti'ne idi. Bu yüzden de Azerbaycan'a, Ermenistan'a gitmesine izin yoktu. Yasaklara, baskılara, onun ziyaretine gelenler arasında KGB ajanlarının olmasına rağmen o, Türkiye hakkında doğruları konuşmakla kalmaz, radyodan sesini, şiirlerini dinlediği Âşık Mikayıl Azaflı'yı görmek için Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Tovuz ilçesine gider, sanat dostunu yaşadığı köyden alarak Keşeli köyüne getirirdi.

Âşık İslam Erdener üstat âşık olmanın yanı sıra kuralları bozabilecek kadar cesaret sahibiydi.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık İslam Erdener, yasaklar, Türkiye hasreti, Azerbaycan özlemi.

1 Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Folklor Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Bölümü, E-posta: alishamil@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-9657-9496

## Abstract

Minstrel İslam Erdener, lived in Kumbatly village of Kars went to Keseli to meet his sister Anahanim and her children on 1972. He met not only his relatives. His travel strengthened the contact between the Turks lived in Turkey and in Caucasus.

The arrival of Âşık İslam Erdener in Georgia in 1972 led to the writing of more than 50 books and articles by these researchers living in Azerbaijan, Georgia, Turkey and Iran. In these books and articles, İslam Erdener's view of minstrels were discussed. Minstrel İslam Erdener would not only meet with his relatives and other minstrels. His mission should be explored under the following headings: 1. To strengthen the relationship of relativeness, 2. To ignore the propaganda of the Soviet Union about capitalism, especially Turkey. 3. To establish contacts between the relatives living in Turkey and the researchers and minstrels in the Caucasus, 4. To bring the poems that were banned (or published) in the Soviet Union to Turkey, 5. After the pressure of the Soviet Union and after the Second World War to inform their relatives in the Caucasus about the refugees who took refuge in Turkey, fearing that they would be punished.

The visa of Minstrel İslam was to the Republic of Georgia. Therefore, he was not allowed to go to Azerbaijan, to Armenia. Despite the prohibitions, pressures and KGB agents who came to visit him, he not only spoke the truth about Turkey, but also went to Tovuz district of the Republic of Azerbaijan to see Minstrel Mikail Azaflı, whose voice and poems he had listened to on the radio, and brought his artistic friend from the village he lived in to the village of Keşeli.

In addition to being a master Minstrel, İslam Erdener had the courage to break the rules.

**Key Words:** Âşık İslam Erdener, prohibitions, longing for Turkey, longing for Azerbaijan.

## Giriş

Âşık İslam Erdener'le 1972 yılı Nisan'ın sonları, Mayıs'ın başlarında Keşeli köyünde görüştüğ. Hayatımda büyük rol oynamış bu görüşün mimarı üniversite arkadaşım Osman Osmanov'du. Daha sonra kendisi Osman Ahmedoğlu, Devriş Osman vs. imzalar ile şair, gazeteci, kamu çalışanı gibi meşhurlaştı.

Osman geçmiş Borçalı mahalında, Gürcistan SSR'in Marneuli rayonundaki Keşeli köyünde, ben eski Gökçe mahalında, Ermenistan SSR'in Basarkeçer

rayonundaki İnekdağ köyünde doğmuştum. İkimiz de saza söze âşık çılgın Karapapak Türklerindendik.

1968 yılında her ikimiz Azerbaycan (günümüz Bakü) Devlet Üniversitesinin Filoloji Fakültesi'ni kazandık. Osman Dil ve Edebiyat, ben ise Gazetecilik Bölümünde okuyorduk. Daha sonra Gazetecilik Dil ve Edebiyat Bölümünden ayrılınca da, derslerimizin çoğu yine Filoloji Fakültesi'nin öğrencileri ile beraber geçiliyordu (Şamil ve diğer, "Âşık İskender Ağbabalı" 10). Gündüzleri okuyan öğrencilerin çalışmasına izin yoktu, buna rağmen bize verilen 35 manatlık bursla geçinemediğimiz için geceleri çalışmak zorunda kalıyorduk.

1972 yılı Nisan'ın sonlarında Osman köylerine Türkiye'den bir âşık geldiğini haber verdi. O dönemler Sovyetler Birliği'ndeki Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan Cumhuriyetleri'ne Türkiye'den, İran'dan ak-raba gelmesinin yahut sanatçıların, yazarların ziyaret etmesi oldukça zordu. Sovyetler Birliği sadece seçilmiş komünistlere vize çıkarırdı. Hristiyan cumhuriyetlerine de engel ve yasaklar konulsa da Türki cumhuriyetlerindeki yasaklar daha sertti.

Osman'dan akrabası Ganber Omar oğlu Yusibov'un (30.08.1940-01.12.1980) (Şamil ve diğer, "Âşık İskender Ağbabalı" 107) Sovyet memurlarına rüşvet vererek Türkiye'deki Kars ilinin Kümbetli (Ladıkars) köyünde yaşayan ve günümüze değin yüzünü görmediği dayısı Âşık İslam Erdener'i Keşeli köyüne getirttiğini öğrendim. Aynı gece Bakü'den Tbilisi'ye giden trene bindik. Rustavi şehrinde trenden inip Keşeli köyüne doğru yol aldık. Küçük yol çantalarımızı Osman'ın babası evine bırakıp Âşık İslam Erdener'in misafir düştüğü eve gittik (Şamil ve diğer, "Âşık İskender Ağbabalı" 12).

### 1. Âşık İslam Erdener ve Onun Sohbetleri

Ganber Yusibov'un evi büyüktü. Misafir odası insan doluydu. Tanıdıklar ile selamlaştık, duvar dibinde kendimize zorla bir yer bulup oturduk.

Misafirlerin çoğu Âşık İslam Erdener'in "Geliyorum, gidiyorum." tarzında konuşacağını düşünmüşlerdi. Sohbet ettikçe Erdener'in onlardan farklı bir ağız ile konuşmadıklarını gördüklerinde ise çok şaşırılmışlar. Âşık bir evde konuştuğunu başka evde tekrarlamazdı (Şamil ve diğer, "Âşık İskender Ağbabalı" 12).

İslam Erdener sadece Ganber Yusibov'un evinde sohbet etmezdi. Âşığı evine davet etmek için kuyruk oluşmuştu. Hatta komşu köylerden de gelenler vardı.

Âşık İslam Erdener esasen aile üyelerinden, yaşam tarzlarından sohbet eder, bazen de Hasta Kasım'dan, Gurbanı'den, Kerem'den, Alesger'den,

Alî'dan, Şenlik'den şiirler okurdu. Dinleyenler onun Azerbaycan âşıkları zannettikleri sanatçıları bu kadar iyi tanınmasına hayret ediyorlardı.

Bazen de Âşık İslam Erdener'e 1920 yılından sonra Sovyet zulmünden kaçıp Türkiye'ye gitmiş akrabaları hakkında sorular sorarlardı. Bu soruları o ustalikle cevaplar, düşünerek konuşurdu. Âşık İslam Erdener'in bir tuhafılığı da ilk kez görüştüğü insanın hangi soydan olduğunu anlaması idi. Sonra anladık ki o insanları Türkiye'deki akrabalarına benzeterek tanıyormuş.

İkinci Cihan Savaşı zamanı kaybolmuş yakınlarını arayanlar ile âşığın sohbeti her zaman iç açıcı geçmezdi. Sohbetin tatlı yerinde birisi âşığı dışarı çağırır, âşık da hiç itiraz etmeden dışarı çıkıp 10-15 dakika sonra geri gelirdi. Geri döndüğünde yanında birkaç kişi olmasından ve yüzünün gülmesinden güzel haber, yüzünün düşmesinden ve yalnız olmasında kötü haber verdiğini anlıyorduk.



**Fotoğraf 1.** Rustavi şehrinde çekilmiş resim. Âşık İslam keçeliler arasında. Ayakta duranlardan soldan: Âşık İslam'ın babasının köylüsü, Ermenistan, Kalinino ilinin Soyukbulak köyünden İbad Süleyman oğlu, Âşık Mikayıl Azaflı, Âşık İslam Erdener, Camal Hümmet oğlu, Genber Omar oğlu, Celal Hümmet oğlu. Ön sırada Enver İslam oğlu, Eyyub Ahmed oğlu, Cabbar Settar oğlu, Osman Ahmed oğlu.

(Fotoğraf şahsi arşivimdedir.)

Âşık İslam Erdener, Türkiye'nin çok yerini gezdiği ve çok toplantıda okuduğu için Türkiye'deki muhacirler hakkında çok malumatlıydı. Akrabaları hakkında güzel haberini getirdiği insanların yüzü gülüyor, onun peşinden gelip toplantıya katılıyorlardı. Akrabaları hakkında kötü haber getirince ağladıkları için toplantıya katılamazlardı (Şamil ve diğer, "Âşık İskender Ağbabalı" 12).

İleride benim gazeteci, Osman'ın yazar olacağını öğrenen İslam Erdener baş başa kaldığımız zaman bize dedi ki akrabası hakkında bilgi almaya gelenlere gerçeği söyleyemiyor. Sovyetlerin korkusundan oradaki bazı insanlar buradaki akrabalarının onları öldü bilmesini istiyormuş. Ya da âşıktan onları tanımadıklarını söylemesini rica etmişler.

Sovyet propagandası Türkiye'yi geri kalmış bir ülke, insanların cahil, açlık, sefalet içinde yaşayanlar olarak göstermişti. İslam Erdener'in ve yanında getirdiği 10-11 yaşında oğlu İsa'nın giyim kuşamı Sovyet propagandasını yalanlıyordu. Âşığın getirdiği hediyelerin miktarı, değerli olması da insanları şaşırtıyordu.



**Fotoğraf 2.** Âşık İslam Erdener hanımı ile beraber (Fotoğraf şahsi arşivimdedir.)

İslam Erdener gıyaben tanıdığı Âşık Hüseyin Saraçlı'ya altın madalya, Mikayıl Azaflı'ya başka bir altın hediye getirmişti. Onun akrabalarına getirdiği kıyafetler de Sovyet mallarından çok daha kaliteliydi. Bazılarımız bu kıyafetlerin Türkiye'den ziyade Avrupa'da üretildiğine inanıyordu. Türkiye'deki

bolluk hakkında İslam Erdener'in dediklerine inanmayanlar az değildi. Küçük İsa'nın kendi köy okullarında okuması da inandırıcı gelmemiştir.

İslam Erdener ise kimseyi inandırma çabasına girmezdi. Türkiye'deki hayat tarzı ile alakalı sorulan soruları sakince cevaplıyordu. Onun Türkiye'deki bazı köylere hâlâ yol, elektrik çekilmemesini, okul olmamasını, iş yerlerinin azlığını, insanların köylerden Almanya'ya çalışmak için gitmesini anlattığı zaman benim gibi Türkiye sevdalılarının üzülmemesi imkânsızdı.

## 2. Hasta Hasan ile Alakalı Tartışmalar ve Ahıska Âşık Muhiti Hakkında İslam Erdener'in Söyledikleri

Uzun yıllar Sovyet propagandası Türkiye'yi bizlere yabancı bir ülke gibi tanıtmaya çalıştı. İslam Erdener'in sohbetleri ise yalancı propagandayı boşa çıkarıyordu. Onun Azerbaycan âşıklarını iyice bilmesi, onların şiirlerini ezbere söylemesi hepimizi şaşırtmıştı. Sovyetlerin ateist propagandası sonucunda dinî konulu şiirler unutulmakta idi. İslam Erdener ise dinî konulu âşık şiirlerini de ezbere bilir, onları açıklardı. Bu yüzden bölgenin âşıkları da onu büyük bir heves ile dinlemeye gelirdi.

İslam Erdener Azerbaycan âşıklarının repertuarını biliyordu. Onların çaldığı şarkıları çalıyordu. Ama onun çaldığı şarkıların çoğunu Azerbaycan âşıkları bilmezdi. Sanatçıların kıskanç olmalarına rağmen İslam Erdener'i dinleyen âşıklarımızın büyük kısmı onun çaldığı şarkıları bilmediğini, adını zikrettiği âşıkların çoğunu ilk kez duyduklarını itiraf ediyorlardı.

Âşık İslam Erdener Türkiye'de ve Azerbaycan'da bilinen klasik âşıkların şiirlerini söylemenin yanı sıra, Ahıska-Kars âşıklarından da genişçe sohbet ederdi. Bu tür sohbetlerin birinde Âşık Şenlik'ten, onun ustası Nuri'den, Nuri'nin ustası Hasta Hasan'dan söz etti. Toplantıdakilerin ekseri Hasta Hasan'ın edebî hırsız olduğunu söyledi. Âşık İslam ise bu fikri kesinlikle tekzip etti, Hasta Hasan'ın divanilerinden ve cığalı tecnislerinden birkaçını okudu. Onun okuduğu şiirler gerçekten de güzeldi (Şamil, "Ahıskalı Hasta Hasan" 14).

Buna rağmen o, Hasta Hasan'ın edebî hırsız olmadığına kimseyi inandıramıyordu. Toplantıda olanlardan birisi Azerbaycan Bilimler Akademisi Nizami adına Edebiyat Enstitüsü'nün 1963 yılında yayımladığı *Âşık Alesker Eserleri* kitabını getirdiler. Kitabın "Notlar" bölümünde yazılmıştı: "Revan âşıklarından Hasta Hasan adlı birisi Hasta Kasım'ın "Daimül-övgat" adlı müstezad mühürlüyünü kendi eseri olarak yazdırmış, bir kopyasını Alesker'e, bir diğer kopyasını da Miskin Bürcü'ye yollamış. Âşık Alesker mühürlüyü o müstezad ile açmış, altıncı kuplede (beytde-Ə.Ş.) de mühürlünün Hasta Kasım'ın eseri olduğunun altını çizmiş." (Ahundov ve diğer 470).

Âşık İslam Erdener, Hasta Hasan'ın Âşık Alesker'i sınamak için Hasta Kasım'ın mühürlüsünü yolladığı bilgisini ilk kez aldığını söyledi. *Âşık Alesker Eserleri* kitabında yazılanı dikkatlice okutup dinledikten sonra tahminen böyle söyledi: “Kitabı yayınlayanlar büyük alimler olsalar da yanlış yapmışlar: 1. Hasta Hasan Revanlı değil, Levislidir (Bu köyün adı bazı kaynakçalarda Levis, Lebis şeklinde yazılsa da kameral tasvirde Lepis şeklinde yazılmış. Bu yüzden biz de Lepis şeklinde yazmayı münasip bildik – A.Ş.). Levis Ahıska'da bir köy olmuş. 2. Hasta Hasan'ın ölene kadar Gökçe'de Alesker adında bir âşığın olduğunu bilmesi mümkün değildi. 3. Ahıska-Çıldır bölgesinde çok meşhur Hasta Hasan edebî hırsızlık yapamazdı. Onun şiirleri ile çok âşık sınanmış, şiirlerine nice nazireler yazılmış. Bölgedeki âşık muhiti onun etkisi ile şekillenmiş. Sadece Türk âşıklar değil Urmulu, Acar, Aysoru, Ermeni âşıkları da onun şiirlerinden etkilenmişler. Toplantılarda onun şiirlerini okumuş, hakkındaki halk hikayeleri, rivayetleri anlatmışlar, şiirlerinde onun adını ustad olarak zikretmişler.” (Şamil, “Ahıskalı Hasta Hasan” 14).

Âşık İslam Erdener dediklerini ispatlamak için Hasta Hasan'ın poetizmi güçlü 10'dan fazla şiirini okudu. Gul Garani, İrfani ile atışmalarını Azerbaycan (günümüz Bakü) Devlet Üniversitesinin Filoloji ve Gazetecilik fakültelerinin öğrencilerine yazdırdı (Şamil ve diğer., “Âşık İskender Ağbabalı” 14).

Azerbaycan halk bilimcilerinden bazıları 1980'li yıllardan sonra Hasta Hasan'ın edebî hırsız olmadığı hakkında değerli makaleler yazdılar. Âşığın hayatını, yaratıcılığını öğrendiler. Lakin onların yazdıkları memorat ve rivayetlere dayanıyordu (Hacıyev, sy, Şamilov, “El sanatkarımız” sy, Şamilov, “Hasta Hasan” sy).

İslam Erdener'in rivayet ve memoratlara dayanarak söylediği fikirleri 45 sene sonra resmî devlet belgeleri ile ispatlayan Nazir Ahmetli oldu. O, kameral tasvirlerle (müfessel defterler-A.Ş.) dayanarak Âşık Alesker'in 1821 yılında değil, 1852 yılında doğduğunu bilim dünyasına beyan etti. Büyük sanatçının soyundan olanların doğum tarihlerini, akrabalık derecelerini netleştirdi (Ahmetli 30).

Hasta Hasan'ın ömür yolundan söz açıldığında ise yazdı: “Gürcistan Milli Arşivi'nde Hasta Hasan'ın kendisinin ve akrabalarını belirleye bildik. Onların adına rastladığım ilk belge şudur:

“Kutaisi guberniyası (il-A.Ş.), Ahalsik gazası (ilçe-A.Ş.), Hertvis (Hırtız) nahiyesinin kameral tasviri. 1850 yılı, sayı 24, Lepis köyü (sayfa 75-79).

... Hasta Hasan... (ölmüş).”

Kameral tasvirde Hasta Hasan'ın yaşı gösterilmemişti ve onun kaç yılında doğduğunu bu belgeye dayanarak söylemek mümkün değildi. Belli ki âşıklık yapan ve çoğu zaman seferlerde olan Hasta Hasan bu kameral

listeyi düzenlediği zaman köyde olmamış, not alan, kâtime bilgi veren şahıs büyük ihtimalle muhtar olmuş ve onun ailesi hakkında bilgileri doğru bilmediği için yanlış yazmış. Fakat Hasta Hasan'ın hakkında konuşulan kardeşlerinden ikisinin; Abdulla'nın ve Alı'nın adlarını burada görüyoruz. Abdulla artık vefat etmiş, Alı (Gara Alı) ise ihtimal ki 1853 yılında Kırım Savaşı başladığı zaman ailesi ile beraber Türkiye'ye (Osmanlı devletine-A.Ş.) göçmüş.

Hasta Hasan'ın adının başlangıcındaki "ölmüş" sözü ve kameral tasvirdeki diğer not 1860 yılına aittir. 1850 yılından sonra bu bölgede bir sonraki kameral tasvir 1860 yılında düzenlenmiştir. O kameral tasvir düzenlenmeden önce 1850 yılına ait kameral tasvirde netleştirmeler yapılmış ve notlar alınmış, Hasta Hasan'ın öldüğü, Gara Alı'nın ise Türkiye'ye kaçtığı yazılmış.

Göründüğü üzere, aynı fonda beraber tutulan aynı listede 122 numaralı belgeyi okumuş Valeh Hacılar yukarıda istinad ettiğimiz 2069 numaralı belgeyi aşıklayamamış (Ahmetli, "Hasta Hasan Geldi Deye...", 80).

Demek ki 1873 yılına ait belgede Senem'den (âşığın kızı-A.Ş.) başka Hasta Hasan'ın geri kalan aile üyelerinin hepsini görebiliyoruz. Onun büyük oğlu Medet 1820, küçük oğlu İsmayıl ise 1826 yılında, Medet'in oğulları Kerem 1843, Dursun 1858, İsmayıl'ın oğulları Hasan 1865, Nağı ise 1869 yılında doğmuşlar.

Kanaatimizce, Hasta Hasan'ın 1799 yılında doğmuş ve 1859 yılında takriben 60 yaşında vefat etmiştir (Ahmetli 81).

Nazir Ahmetli'nin Rusya'nın resmî belgelerine-vergi toplamak için düzenlenmiş kameral tasvire dayanarak Hasta Hasan'ın ve onun soyundan olanların doğum tarihlerini netleştirmesi Ahıska âşıklarının ekserisinin hayatının netleşmesine yardımcı oldu. O yazıda, 1873 yılı kameral tasvirinde ilginç başka bir bilgi daha var.

Ahmet'in kardeşi Nuri (söz konusu Hasta Hasan'ın çırağı, Âşık Şenlik'in üstadı Âşık Nuridir-A.Ş.) 47 yaşında (45 yaşında).

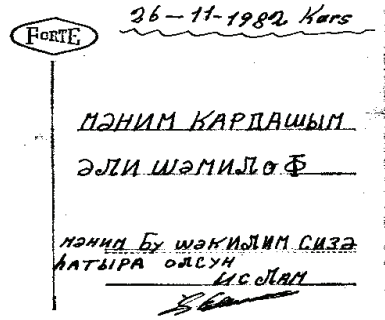
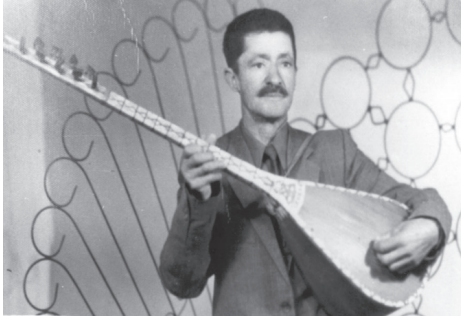
Prof. A. Berat Alptekin Âşık Nuri'nin doğum tarihinde de, ölüm tarihinde de yanlış kanaat getirmiştir. Göründüğü üzere, Âşık Nuri 1828 yılında, onun oğlu Âşık Şenlik Âşık Balakışı 1858 yılında doğmuşlar. Âşık Şenlik'in Âşık Nuri'nin yanına gelirken 18-20 yaşlarında olabilme ihtimalini göz önünde bulundurursak demek ki bu tanışma ve atışma 1870 yılının başlarında, Hasta Hasan'ın ölümünden 10 sene sonra gerçekleşmiş.

Âşık Nuri'nin kameral tasvirde yer almış ve netliği şüphe doğurmayan doğum tarihi Hasta Hasan'ın 1799 yılında doğması hakkındaki fikrimizi doğrular (Ahmetli "Hasta Hasan Geldi Deye..." 82).

Nazir Ahmetli, 1886 yılının kameral tasvirinde Âşık Nuri'nin veri verenler listesine dayanarak bu sonuca varmakta ki A. Berat Alptekin'in aşığın ölümü hakkındaki rakamı yanlışdır. Âşık Nuri 1886 yılından sonra vefat etmiştir.

### 3. Âşık İslam Erdener Casus mudur?

Keşeli'deyken İslam Erdener bana adresini vermişti. Üniversiteyi bitirip tayin ile Nahçıvan'daki *Şark Kapısı* gazetesinde (Bu gazete Sovyet Birliği Komünist Partisi Nahçıvan Vilayet Komitesi'nin, Nahçıvan Muxtar (Özerk) Sovyet Sosyalist Respublikası Yüksek Sovyeti (Milli Meclisi-A.Ş.) Yüksek Kurulunun ve Nahçıvan Muxtar (Özerk) Sovyet Sosyalist Respublikası Bakanlar Kurulunun organı idi-A.Ş.) çalışmak için gönderildim. Gazetede çalışmaya başladıktan bir müddet sonra Türkiye'ye, Âşık İslam Erdener'e mektup yazdım. Onun hâlini hatırlarını sorduktan sonra Hasta Hasan hakkındaki bazı bilgileri ve âşığın şiirlerinden örnekler göndermesini rica ettim (Şamil 16).



**Fotoğraf 3.** Âşık İslam Erdener'in bana yolladığı resim ve arkasına yazdığı yazı. (Fotoğraf şahsi arşivimdedir.)

Mektubu yazdıktan tahminen 5-6 ay sonra beni Nahçıvan Muxtar (Özerk) Sovyet Sosyalist Respublikası Rabite İdaresinin (İletişim Bakanlığı-A.Ş.) başkanının odasına çağırdılar. Odada üç kişi vardı. Onlardan başta oturan başkan Mahmudov'u toplantılarda gördüğüm için tanıyordum. Diğer ikisini tanıyamıyordum. Başkan bana özgeçmişimle ilgili birkaç soru sorduktan sonra hakkımda birkaç iyi söz söyledi ve tahminen şöyle dedi: "Gençsin, iyi vazifelere yükselme imkânın var, bu yüzden de yanlış yapma."

Onun ne demek istediğini anlamadım. Dikkatlice yüzüne baktım. Yanımda oturmuş kadın, büyük bir defteri önüme koyarak parmağı ile bir haneyi gösterdi ve "Burayı imzala." dedi. Söylenenleri anlamaya çalışıyordum. Bir taraftan da neden bu deftere imza atmam gerektiğini sorguluyordum. Kadın önüme açılmış bir zarf bırakarak: "Size Türkiye'den mektup gelmiş." dedi. Sevincimden sanki uçmak üzereydim. Demek ki İslam Erdener mektubuma cevap yazmış diye düşündüm. Haneye imza atmamayı unutup kadının

elindeki zarfı aldım. Onu açmak isterken zaten önceden açıldığını gördüm. İçindeki sayfaları çıkardım. Biri siyah mürekkeple Latin alfabesinde yazılmış İslam Erdener mektubu, ikincisi ise o mektubun Rusçaya tercümesiydi. Mektubun çevrildiğini görünce çok sinirlendim. Mahmudov'dan mektubumu ne hakla açtıklarını sorunca o da sakın bir sesle “Kural bu.” dedi. “Rusçaya çevrilmiş ki siz okuduğunuz zaman zorlanmayasınız, yazılanı anlayasınız.” dedi. Ben onun sözünü keserek: “Bu mektup Azerbaycanca (O dönem Azerbaycan Türkçesi Azerbaycan dili adlandırılırdı.) yazılmış. Nasıl olur ki ana dilimde yazılanı anlamayayım! Siz hangi kuraldan bahsediyorsunuz! Dediğiniz kural nerede yazılmış? Onu bana gösterin! Ben sizden şikâyetçi olacağım.” dedim.

Mahmudov tavrını bile bozmadan bana “Siz güzel gelecek vaat ediyorsunuz. İyi vazifelere geleceksiniz. Türkiye ile mektuplaşmaya devam ederseniz, bizim dediklerimizi kabul etmezseniz kariyeriniz mahvolacak.”

“Eğer ki, ben bir gazeteci olarak haklarımı koruyamıyorsam, siz ne kariyerinden bahsediyorsunuz? Ben sizi Moskova'ya şikâyet edeceğim.” dediğim zaman o beni sakinleştirmek için bir hayli öğüt verdi. Sakinleşmediğimi, daha da coştüğümü görünce karşımda oturanları gösterip “O zaman onlar seni sakinleştirirler.” dedi ve bununla sohbetin bittiğini belirtmek istedi.

Ben yine sinirli hâlde “Onları tanımıyorum, tanımak da istemiyorum. Bu işin mesuliyeti sizde, bu yüzden de siz bana cevap vereceksiniz!” dedim. Konuşmamızı sabırla izleyen şahıs, “Ben KGB'de çalışıyorum ve işimi gücümü bırakıp sizin için buraya geldim.” dediği zaman ona konuşma fırsatı vermeyerek “Boşuna zahmet etmişsiniz, bu sizin değil Rabite'nin işi. Belli ki, boşluktan bir âşığın mektubu için buraya gelmişsiniz.” dedim.

Genç bir gazetecinin, KGB çalışanına böylesi kaba bir tarzda cevap vereceğini odadaki kimse beklemiyordu. Böylesi sert cevabımın sebebi Bakü'de KGB çalışanlarının defalarca benimle “uyarıcı” konuşmalar yapmalarıydı. Bu konuşmalara zamanla benim içimden KGB korkusunu çıkarmıştı. Onların sorularına ben Sovyet Anayasası'ndan, Lenin'in eserlerinden, Komünist Parti'sinin kongre ve toplantılarından aldıkları kararlardan örnek getirerek cevap verebiliyordum. Onlar ise dediklerimi inkâr edemeyince şantaj yapıyorlardı.

KGB çalışanı biraz toparlanarak “Siz âşık dediğiniz İslam Erdener'in Türkiye casusu olduğunu bilmiyor musunuz? Türkiye casusu ile iş birliği yaptığınız için mesuliyet taşıyorsunuz!” dedi.

Onun böylesi safça saldırısına yüksek sesle güldüm. Sakinleştikten sonra “Ben ve benim gibi yüzlerce insanın maaşından alınan vergi ile siz ve sizin idareniz çalışıyor. Cinayet işi açmak, hapsedmek lazım ise siz ve sizin iş arkadaşlarınıza açmak lazım. Ben öğrenciydim, İslam Erdener'in Türkiye casusu

olduğunu nereden anlayabilirdim. Siz biliyordusanız neden onun Keşeli'ye gelmesine, vizesi bir aylık olduğu hâlde iki ay kalmasına, yüzlerce adam arasında propaganda yapmasına izin verdiniz?” dedim ve gözlerinin içine dik baktım. O şaşırılmış bir hâlde bir süre kendini toparlayamadı. Sonra “Siz bana şantaj mı yapıyorsunuz! Buna cevap vermeniz gerekecek!” dedi. “Ben size şantaj yapmıyorum, mantıksızca ve düşünmeden söylediğiniz sözü cevapladım. Moskova'ya yazacağım ki KGB çalışanı Türkiye'den gelenin casus olduğunu bildiği hâlde ona yardımcı olmuşlar. Acaba bu işi görenlerin amacı neymiş?” diye lafımı söyleyip direkt evime gittim. Birkaç şikâyet mektubu yazdım, Rusçaya çevirtirdim ve yolladım.

Ertesi sabah işe geldiğim zaman müdür beni odasına çağırdı ve güzelce azarlamak isterken ben ona engel oldum ve çalışanı olarak benim hakkımı koruması gerektiğini ve bu konuda gazetede birkaç eleştirel makale yayınlaması gerektiğini söyledim. Editörümüz bu teklifime bir hayli şaşırıp KGB çalışanı hakkında eleştiri makalesi yayınlamanın çok kötü hatta imkânsız bir fikir olduğunu söyledi. Ben Sovyet Anayasası'nın talebi üzerine bunu yapması gerektiğini söyledim ve odayı terk ettim.

Mektupları Nahçıvan'dan göndermeme kararı aldım. Çünkü KGB çalışanlarının mektubu ele geçirmelerini istemiyordum. Mektubu Bakü'den ve İrevan'dan Moskova'ya yollayacak birkaç arkadaşı buldum kendime.



**Fotoğraf 4.** Âşık İslam Erdener'in Kümbetli köyünde yaşadığı evin önünde  
(Fotoğraf şahsi arşivimdenidir.)

Tahminen 10-12 gün sonra editör sekreterinden haber yolladı ki Nahçıvan Vilayet Parti Teşkilatı'nın Tebliğat ve Teşvihat bölümüne gitmem lazım. Ben oraya gittim. Bölüm başkanı ile konuşmamız hiç iç açıcı geçmedi. Onun mektupları kime çevirttiğim hakkında sorusu beni çok sinirlendirdi. Sinirli bir ses tonu ile “Neden Anayasa’yı okumuyorsunuz?” diye sormam da onu sinirlendirdi. Şantajlar havada uçuşuyordu. En son bu şantajların bir sonuç vermeyeceğini anlayınca sohbetin yönünü değiştirmeye çalıştı. Bense inatla “Size mektup yazmadım, neden benim mektuplarımı size yollamışlar? Ben anayasal haklarımı istiyorum.” dedim.

Bir saatten fazla süren sohbeti yarım bırakıp odadan çıktım. Evime gidip yine SSRİ Yüksek Kuruluna, SSRİ Yüksek Kurul sessiyasına, SSRİ'nin başsavcılığına ve teşkilatlara mektuplar yazdım. Mektupta anayasal haklarımın çiğnendiğini yazıyor ve mektubumu kanunlardan anlamayan, Sovyet Anayasasını okumayan memurlara yollamamalarını rica ediyordum.

İkinci mektubum daha fazla gürültü çıkardı. Bu kez Nahçıvan Vilayet Parti Teşkilatı'nın ideoloji sekreterinin, Nahçıvan başsavcılığının, KGB'nin yüksek çalışanının odasına çağırdılar. Yine de benden açıklama alma çabaları, yine şantajlar... Benimse tek cevabım vardı: “Anayasal haklarım geri verilsin!”

İnadımı gören yetkili belirtti ki sana Türkiye'den gelmiş mektupları bir daha açıp çevirmeyecekler. Tek şartla ki bir daha Moskova'yı rahatsız etmesin. KGB çalışanı da belirtti ki benimle kaba davranmış çalışanlar cezalandırılacaklardır. Savcılıktaki konuşmada da yine aynı tarz konuşarak beni yolcu ettiler.

İki ayı aşkın devam eden sınır, editörlükteki soğuk davranış, çeşitli bahaneler ile makalelerimin geciktirilmesi, iş rejimi adı altında faaliyetimin kısıtlanması, maaşımın kesilmesi, editörün toplantılarda unvansız söz atmaları beni yolumdan döndürmedi. İslam Erdener'den yeni mektubun gelmesini bekledim. 5-6 ay sonra mektup geldi. Bu sefer beni Rabite Bakanlığı başkanının değil bölüm başkanının odasına çağırdılar. Mektubu verip deftere imza attırdılar. Zarfa dikkatlice baktım. Açınca gördüm ki üslubunca açmış, yeniden yapıştırmışlar. Artık içinde çeviri falan yok. Zarfın açılıp yapıştırılmasını onlara ispat edemeyeceğim için hiçbir şey söylemeden odadan çıktım.

Erivan'da yaşayan bir Ermeni tanıdığım yurt dışında yayımlanan Ermenice gazeteleri ve dergileri alıp okuyordu. Birkaç tanıdığı ile mektuplaşıyordu. Ben başıma gelenleri ona anlattım. O sohbetimi hayretle dinliyordu. Konuşma sonunda şöyle bir karara vardık: “Ben İslam Erdener'e yazdığım mektubu ona yollayayım, o da mektubu yurt dışı zarfına yerleştirip Türkiye'ye

yollasın. Türkiye’den mektubu benim değil İrevan’daki arkadaşımın adına yollasınlar.”

Planladığımız gibi yaptık. İslam Erdener’den bana mektuplar açılmadan gelmeye başladı. Hem de ilginç olanı şuydu ki Nahçıvan’a gelmiş mektuplardan tahminen 30-40 gün önce yetişiyordu mektup.

#### 4. Âşık İslam Erdener’i Azerbaycan Âşıkları Kongresine Davet Etme Çabası

Azerbaycan’da âşıkların 4. kongresine harıl harıl hazırlıklar başlamıştı. Basında bu konu ile alakalı sıkça makaleler yayımlanıyor, radyolara, televizyonlara programlar hazırlanıyordu. Âşık İslam Erdener’in de kongreye katılması için çareler arıyordum. O zamanlar bu alanın rehberi Azerbaycan Komünist Partisi’nin sekreteri Hasan Hasanov’du. Gürcistan doğumlu bu adam kendini halkına, sazına sözüne vurgun biri olarak tanıtmıştı.



**Fotoğraf 5.** Âşık İslam Erdener’in mezarının başında (Fotoğraf şahsi arşivimden dir.)

Düşündüm ki eğer ona mektup yazarsam, Âşık İslam Erdener’i kongreye davet ettirebilir. 1983 yılı 15 Şubat’ta Hasan Hasanov’a methiye dolu bir mektup yazdım. (Mektubun metni Azize Şamil ve Ali Şamil’in beraber

yazdıkları ve Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü'nün Seda yayınevinde 2006 yılında çıkardığı *Âşık İskender Ağbabalı (hatıra, makale, mektup ve belgelerin ışığında)* kitabının 96-101. sayfalarında verilmiştir-A.Ş.) Mektupta İslam Erdener'le tanışıklığımızın tarihinden, onun özgeçmişinden, bilgisinden, şiirlerinden genişçe bahsettim.

Birkaç ay sonra mektubuma cevap aldım. Fakat Hasan Hasanov'dan değil, Azerbaycan Kültür Bakanlığının çalışanı R. Kaşiyev'den. Mektup başından savarcasına yazılmıştı ve beni büyük hayal kırıklığına uğrattı. Mektubu olduğu gibi yazıyorum:

“Azerbaysan SSR Kültür Bakanlığı, Bakı, 370016. Hükümet evi. Tel. 93-30-02, № Ş-272/04, 20.V. 1983-cü il.

Nahçıvan şehri, Puşkin sokağı, ev 73, apart 44'te yaşayan A. Şamilov yoldaşa

Sizin Azerbaycan KP MK'nın sekreteri H. Hesenov yoldaşın adına yazdığınız dilekçeye cevaben belirtiyoruz ki şimdilik Azerbaycan âşıklarının 4. Kongresinin ne zaman yapılacağını net bilmediğimiz için Türkiye'den Âşık İslam'ın o kongreye davet edilmesi hakkında teklifinizin gerçekleşmesi imkânsız görünmekte.

Medeni-maarif müesseseleri idaresinin reisi: R.Kaşiyev” (Şamil ve diğer, “Âşık İskender Ağbabalı” 101).

Yıllar geçti. Sovyetler Birliği dağıldı. Komünist Partisi kapatıldı. Fakat Hasan Hasanov yine de yüksek vazifede çalıştı, Dış işleri bakanı oldu. Ben de 2006 senesinde *Âşık İsgender Ağbabalı* kitabını yayımlarken ona yazdığım ve cevaben aldığım mektubu kitaba yerleştirdim. Kitabın yayınından 10 gün bile geçmeden üniversite arkadaşım ve benim grup başkanı olarak çalıştığım Azerbaycan Ensiklopediyası Neşriyyat ve Poliqrafiya Birliği'nin başkanı profesör İsmayıl Veliyev beni odasına çağırdı. Yüksek medeniyet sahibi ve nezaketli insan olarak bilinen İsmayıl hoca konuya direkt dalarak benim zaten hak bildiğim konudan dönmeyeceğim için bu konuda da beni desteklediği için sadece elçi olduğunu söyledi ve Hasan Hasanov'un benimle ilgili mesajını bana ilettili. Hasan Hasanov o zamanın şartlarına uygun olarak o mektubu o tarzda cevaplaması gerektiğini ve benim onu rezil etmemin bir anlamı olmadığını söylemiş.

Sovyetler Birliği çöktükten sonra Azerbaycan'da Ahıska-Çıldır açıklarından, Ahıskalıların sürgününden çok yazıldı. Bu konuda yazarlar Âşık İslam Erdener'i de hatırlamayı unutmadılar.

## Sonuç

Âşık İslam Erdener’le sadece bir kez görüştüm. Bir hafta onun sohbetlerini dinledim. Bu sohbetler benim sonraki hayatımda adeta deniz feneri gibi yön belirleyicisi oldu. 1972 yılından günümüze değin Ahıska-Çıldır âşıklarının hayatını, yaratıcılıklarını araştırdım. Sürülmüş Ahıskalarının peşinden Kazakistan’a, Kırgızistan’a kadar gittim. Türkiye’deki âşıklar ile görüştüm. Âşık Musa’dan aldığım İslam Erdener’in arşivini getirip Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü’nün arşivine teslim ettim.

Âşık İslam Erdener’in gösterdiği yoldan giderek Ahıska konusunda 4 kitap, 20’ye yakın makale yayınlattım. Uluslararası sempozyumlarda bildiri-ler sundum.

KGB çalışanının “Türkiye casusu” adlandırdığı Âşık İslam Erdener’in milletimize, Türklüğe hizmeti bu kadar oldu. Ölümünden 26 sene geçse de onu sıkça hatırlıyoruz. Acaba çalışanını, yüksek vazifede çalışmış memurlarımızı da Âşık İslam Erdener gibi hatırlayanlar olacak mı? Bildiğim o ki tartıştığım, defalarca soruşturmaya çağırıldığım KGB çalışanlarının adını ve soyadını bugüne değin ne kadar hatırlamaya çalışsam da aklıma gelmedi. Vatana, millete değil, tuttuğu vazifeye hizmet eden memurların adını öğrenmek için arşive bakmak lazım. Çünkü onlar çabuk unutuluyor.

İyi bildiğim başka bir konu da vardı ki İslam Erdener Türkiye’ye döndükten sonra gördüklerini, duyduklarını anlattığı için Sovyet propagandacısı, solcu damgası yemesidir. Çünkü bütün ülkelerin istihbaratı üç aşağı beş yukarı aynı metotla çalışmaktadır.

## Kaynakça

- Ahundov, Ahliman ve diğer. *Aşık Elesger. Eserleri*. Bakı: Elm, 1963.
- Ahmetli, Nazir. *Haqq-Nahaq Seçiler Haqq Divanında*, Bakı: Nurlan, 2017.
- —. “Hasta Hasan Geldi Deye Çağırarlar Adımı”, *Dede Qorqud Jurnalı*, Sayı 2, 2020.
- Hacıyev, Valeh. “Hasta Hasan Kimdir?” *Sovet Gürcüstanı Qezeti*, 12 aprel, 1983.
- —. *Hasta Hasan (Heyatı, Şeirlerinden Seçmeler)*. Tbilisi: Universal, 2009.
- Şamil, Ali. *Axisqalı Hasta Hasan (Şeirleri ve Şeirlerinin Yaranması Haqqında Söhbətler)*, Bakı: Elm ve tehsil, 2012.
- —. *Ahıskalı Hasta Hasan (Şeirleri ve Şeirlerinin Yaranması Haqqında Söhbətler)*, Almatı, 2013.
- Şamilov, Ali. “El Sanatkarlarımız Hasta Hasan”. *Sovet Naxçıvanı*, 20 Mart, 1984.
- —. “Hasta Hasan ve Müasirleri”. *Sovet Gürcüstanı*, 1 iyul, 1986.
- Şamil, Ali ve diğer. *Aşık İsgender Ağbabalı*. Bakı: Seda, 2005.

# Âşık Karşılaşmalarında Çeşitlilikler

## Varieties in Minstrel Duels

Doğan KAYA\*

### Özet

Âşık tarzı şiir geleneği içinde karşılaşmalar, mümtaz bir yere sahiptir. Aslında, kişilerin birbiriyle manzum olarak söyleşmesi, Türklerde çok eskilere dayanır. İnsanlar, evde birlikte iş yaparken, tarlada çalışırken, yolda karşılaştıklarında yahut düğünlerde gruplar hâlinde veya ferdî olarak manzum sözler söyleyerek meramlarını, durumlarını ve duygularını dile getirirler. Bazen da kişilerin birbiriyle kaynaşmasını ve eğlenmesini sağlayıcı nitelikte mizahi tarzda birbirlerini yoklarlar. En az iki âşığın irticali olarak durumlarını, düşüncelerini, bilgi ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmelerine verdiğimiz ad olan karşılaşma, âşıklık geleneği içinde geçmişte olduğu gibi bugün de bütün canlılığıyla hayatiyetini devam ettirmektedir.

Karşılaşma âşık meclislerinin en fazla itibar gören icra ortamlarıdır. Âşık, bu vesileyle gücünü gösterme ve paye kazanma imkânı bulur. Âşıkların soru-cevap usulüyle, dar ayakla yahut çift kafiyeli ayakla birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmaları ise karşılaşmanın bir başka cephesini gösterir. Âşıklar, böylelikle, bir bakıma rakiplerini imtihan ederler. Saz meclislerinde âşıklar, rakibini *bağlama* için *muamma* sorar ve onu zor durumda bırakır. Eskiler bunu *tekellüm* sözü ile karşılaşmışlardır. Âşıkların atışma ve deyişmeleri için de bu terim kullanılır. Bu bakımdan karşılaşma terimi, genel bir kavramdır. Yani *atışma* ve *deyişme* kavramlarını da bünyesinde toplayan terimdir.

Karşılaşmalar genellikle 8 ve 11 hece ile yapılır. Ancak divanî tarzda (14, 15, 16 heceli şiir) hatta 5 ve 7 hece ile yapılmış karşılaşmalar da yok değildir. 5 heceli karşılaşmalar mâni tipinde, diğerleri koşma tipinde kafiyelenirler.

\* Dr., Emekli Öğretim Üyesi, E-posta: drdogankaya@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5725-0332

7 heceli karşılaşmalar hem mâni tipinde hem de koşma tipinde yapılabilir. Edebiyatımızda tecnis olarak yapılmış karşılaşma örnekleri de vardır.

Âşık karşılaşmalarında âşıkların sayısı 2 ilâ 6 arasında değişir. Bu tarzdaki âşık sayısının fazla olduğu karşılaşmalarda mecburen geniş ayak yahut tek ayak kullanılır.

Karşılaşmalar muhteva ve şekil itibarıyla çok çeşitlilik gösterir. Bunlar üzerinde muhtelif görüşler beyan edilmiş olsa da tamamına cevap verecek bir çalışma ortaya konulmamıştır.

Sunulacak bildiride ana başlıklarıyla da olsa âşık karşılaşmalarındaki şekil ve muhteva değerlendirmesi yapılarak bir senteze varılmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık, karşılaşma, deyişme, atışma, şekil, tür.

### Abstract

Minstrel duels have a special place in the poetic tradition of Minstrel (ashik) style. In fact, the responding of people to each other in verse dates to ancient times in Turks. People express their wishes and feelings by saying verse in groups or individually when they are working together at home, cooperating in the field, meeting on the road or at weddings. Sometimes, they check each other in a humorous way allowing people to socialize and have fun. The minstrel duel, which is spontaneous conversation of at least two minstrels in verse within the framework of certain rules in order to display their feelings, thoughts, knowledge and experiences, to entertain the listeners or to gain superiority over each other, keeps on its vitality in Minstrel tradition as it was seen in the past.

The duel is the most respected performance environment of minstrel meetings. On this occasion, the minstrel finds the opportunity to exhibit his power and gain honor. The fact that the minstrels try to outdo each other with the question-answer method, limited rhymes or double rhyming shows another aspect of the duel. In this way, minstrels, in a way, examine their opponents. In *saz* meetings, the minstrels ask the muamma (riddle in verse) to bind their opponent and put him in a difficult situation. The old called this tradition as tekellum. This term is also used for the atishma (quarrel) and deyişme (conversation in verse) of minstrels. In this respect, the term encounter is a general concept. In other words, it is the term that includes the concepts of other conversational forms in minstrel tradition.

The duels are usually composed with meters of 8 and 11 syllables. However, there have been seen as made in divani style (14, 15, 16 syllables) and

even with 5 and 7 syllables. 5-syllable duels are made in the mani type, the others in the koshma type. 7-syllable duels can be made both in the mani and koshma type. There are also examples of duels made as techniques in minstrel literature.

In minstrel meetings, the number of minstrels varies between 2 and 6. In duels where the number of minstrels is high, wide rhymes or stable rhyme is necessarily used.

The duels are so diverse in content and form. Although various opinions have been expressed on these, no specific study has been put forward to answer all of them.

In the paper, albeit with the main frameworks, it will be evaluated the form and content of the minstrel duels and tried to reach a synthesis.

**Key Words:** Minstrel, duel, conversation in verse, quarrel, form, genre.

## Giriş

Âşık tarzı şiir geleneği içinde karşılaşmalar, mümtaz bir yere sahiptir. Aslında, kişilerin birbiriyle manzum olarak söyleşmesi, Türklerde çok eskilere dayanır. İnsanlar, evde birlikte iş yaparken, tarlada çalışırken, yolda karşılaştıklarında yahut düğünlerde gruplar hâlinde veya ferdî olarak manzum sözler söyleyerek meramlarını, durumlarını ve duygularını dile getirirler. Bazen da kişilerin birbiriyle kaynaşmasını ve eğlenmesini sağlayıcı nitelikte mizahi tarzda birbirlerini yoklarlar. En az iki âşığın irticali olarak durumlarını, düşüncelerini, bilgi ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmelerine verdiğimiz ad olan karşılaşma, âşıklık geleneği içinde geçmişte olduğu gibi bugün de bütün canlılığıyla hayatiyetini devam ettirmektedir.

Karşılaşmalar muhteva ve şekil itibarıyla çok çeşitlilik gösterir. Bunlar üzerinde muhtelif görüşler beyan edilmiş olsa da tamamına cevap verecek bir çalışma ortaya konulmamıştır.

Karşılaşma âşık meclislerinin en fazla itibar gören icra ortamlarıdır. Âşık, bu vesileyle gücünü gösterme ve paye kazanma imkânı bulur. Âşıkların soru-cevap usulüyle, dar ayakla yahut çift kafiyeli ayakla birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmaları ise karşılaşmanın bir başka cephesini gösterir. Âşıklar, böylelikle bir bakıma rakiplerini imtihan ederler. Saz meclislerinde âşıklar, rakibini *bağlamak* için *muamma* sorar ve onu zor durumda bırakır. Eskiler bunu *tekellüm* sözü ile karşılamışlardır. Âşıkların soru-cevap usulüyle, dar ayakla yahut çift kafiyeli ayakla birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmaları ise karşılaşmanın bir başka cephesini gösterir. Âşıklar, böylelikle bir bakıma

rakiplerini imtihan ederler. İşte bu yönüyle karşılaşma daha özel bir durum arz eder ve atışma ile deyişmeden ayrılır. Karşılaşma terimi, genel bir kavramdır ve *atışma* ve *deyişme* kavramlarını da bünyesinde toplayan terimdir.

Şurası var ki bir karşılaşma çeşidi olan *atışmada* da âşıklar söz oyunları ile rakibinden üstün gözükmeye çalışır ancak atışmada galip gelme, mat etme söz konusu değildir. Bir kere, seyirciyi eğlendirme amacı güdüldüğünden dar ayak kullanılmaz. Rakip, seyirciye hoş gelecek çarpıcı ve mizahi sözlerle, alaycı ifadelerle ve tuhaf benzetmelerle seyirci karşısında küçük düşürülmek istenir. Kısacası rakibe laf atılır, onun birtakım kusur ve zaaflarından istifade edilerek kızdırılmaya çalışılır. Bu yönüyle atışma, genel anlamda her ne kadar bir karşılaşma çeşidi ise de mat etme-galip gelme esasına dayalı olan sözünü ettiğimiz karşılaşmadan ayrılır.

Bunun yanında *deyişmenin* de bir karşılaşma çeşidi olduğunu söyleyelim ama deyişme alt başlık olarak karşılaşmadan ayrılır. Deyişme, iki veya daha fazla âşığın herhangi bir konuda manzum olarak söyleşmeleridir. Şöyle ki deyişmede ne galip gelme ne de rakibe takılma, laf atma vardır. Deyişmede, verilen bir ayakla yahut âşıklardan birinin açacağı ayakla duyguların, kanaatlerin, kabullerin, inançların, tavırların hülâsa pek çok hasletlerin ortaya konulması söz konusudur. Yukarıdaki tasnifte adından söz ettiğimiz merhabalaşma, hatırlatma, serbest konulu tekellüm ve öğütlemeye gibi pratikler hep deyişme içinde mütalaa edilir.

Özetleyecek olursak karşılaşmada *mat etme*, atışmada *eğlendirme*, deyişmede ise *sohbet* esastır. Şayet rakip olan âşık karşılaşmayı başlatan âşıktan önce tapşırırsa yani mahlasını kullanırsa mat olmuş sayılır. Sorulan sorulara cevap verememek de mat olma sebeplerindedir. Mat olan âşığın sazını rakibine vermesi gerekir (Kaya 131-140).

Beri taraftan bir de karşılaşmalarda birim olarak neyin kullanıldığı ve şekil/yapının ne olduğu konusu vardır. Bu çalışmamızda, konu ile ilgili ortaya konulan çalışmalarda pek rastlamadığımız karşılaşmalarda şekil konusu üzerinde duracağız.

Karşılaşmalar genellikle 8 ve 11 hece ile yapılır. Ancak divanî tarzda (14, 15, 16 heceli şiir) hatta 5 ve 7 hece ile yapılmış karşılaşmalar da yok değildir. 5 heceli karşılaşmalar mâni tipinde, diğerleri koşma tipinde kafiyeleştirilir. 7 heceli karşılaşmalar hem mâni tipinde hem de koşma tipinde yapılabilir. Edebiyatımızda tecnis olarak yapılmış karşılaşma örnekleri de vardır.

Âşık karşılaşmalarında âşıkların sayısı 2 ilâ 6 arasında değişir. Bu tarzdaki âşık sayısının fazla olduğu karşılaşmalarda mecburen geniş ayak yahut tek ayak kullanılır.

Sunulacak bildiride ana başlıklarıyla da olsa âşık karşılaşmalarındaki şekil ve muhteva değerlendirmesi yapılarak bir senteze varılmaya çalışılacaktır.

Asıl konuya geçmeden önce tespit ettiğimiz örnekler çerçevesinde karşılaşmaları şekil olarak şöyle gruplandırabiliriz:

### **I. Beyitlerle Yapılan Karşılaşmalar**

Dübeyt Karşılaşma

### **II. Dörtlüklerle Yapılan Karşılaşmalar**

A. Birer Dörtlük Söyleyerek Yapılanlar

1. 5 Heceli Karşılaşma

2. 7 Heceli Karşılaşma

3. 8 Heceli Karşılaşma

4. 11 Heceli Karşılaşma

5. Divanî Karşılaşma

B. Çift Dörtlülle Yapılan Karşılaşmalar (Şeref Taşlıova-Günay Yıldız-Tanrıkulu):

Huzurî-Fahrî Karşılaşması

Huzûrî-Fahrî Karşılaşması

Huzurî-Fahrî Karşılaşması

Fahrî-Zakirî Karşılaşması

Fahrî-Nihanî Karşılaşması

Fahrî-Efkarî Karşılaşması

Fahrî-Efkarî Karşılaşması

Fahrî-Reyhanî Karşılaşması

Fahrî-Reyhanî Karşılaşması

C. Üç Dörtlük Karşılaşma (Fahrî ile Müdamî)

### **III. Yedekli/Bağlantılı Karşılaşma**

Cigalı Tecnisli Karşılaşma (Günay Yıldız-Tanrıkulu-Taşlıova)

## **I. BEYİTLERLE YAPILAN KARŞILAŞMALAR**

### **DÜBEYT KARŞILAŞMA**

İki ayrı beyit ile yapılan karşılaşmadır. Her âşık ilk beyit ile ikinci beytin kafiyesine uyarak söz söylemek mecburiyetindedir. Elimizde Huzurî ile Efkarî'nin yaptığı böyle bir karşılaşma bulunmaktadır.

Huzûrî:

Hurufat usulu yol, erkân budur

“Mala” noktasızdır canım Efkârî

Âşık isen bu manayı bilirsin

“Taban” cansız yürür canım Efkârî

Efkârî:

Âşık olan her imaya âşına,

“Mola” noktasızdır Âşık Huzûrî

Hayal gibi geçmektedir yaz ve kış

“Zaman” cansız yürür Âşık Huzûrî (Bahadır 161-162).

## II. DÖRTLÜKLERLE YAPILAN KARŞILAŞMALAR

### A. BİRER DÖRTLÜK SÖYLEYEREK YAPILANLAR

#### 1. 5 HECELİ KARŞILAŞMA

Karşılaşma hece ölçüsünün 5’li kalıbı kullanılır. Sözler, yapı olarak mâni tipinde ortaya konulur. Yani her dörtlük (aaba) şeklinde müstakil kafiye sahiptir. Son dörtlüklerde âşıklar -geleneğin gereği- mahlaslarına yer verirler.

Zahmî:

Âşık sen bana

Olmuşsun düşman

Artık sükût dur

Olursun pişman

Zülâlî:

Eğlence gördüm

Oynadım durdum

Ben çok âşığı

Yerlere urdum (Kaya 507).

#### 2. 7 HECELİ KARŞILAŞMA:

5 heceli örnekler gibidir. Ancak hece sayıları 7’dir. Âşıklar mâni tipine uygun olarak dörtlükler söyler ve son sözlerinde mahlaslarını kullanırlar.

Sümmanî:

Yüreğim yaresini

Bulamam çaresini

Bilmem ne ile silem

Bahtımın karesini

Zülâlî:

Doldurun zehir içem

Ben bu hayattan geçem

Talihin kapısını

Bilmem ne ile açam (Kaya 507).

#### 3. 8 HECELİ KARŞILAŞMA

Âşıkların sözleri, koşma tarzına uygun düşecek tarzdadır. Rakip âşık, karşılaşmayı başlatan âşığın ayağı ile karşılaşmayı sürdürmek mecburiyetindedir. Kullanılan ayaklar, genellikle döner ayak olur.

Gülhanî:	İsmetî:
Âşıklığı kolay sanma	Yanlış yola hizmet etme
Bir bilene sor İsmetî:	Sen kendini gör Gülhanî
Fazla kendine güvenme	Gelip gidip bana çatma
Çalış emek ver İsmetî:	Beni yenmek zor Gülhanî (Kaya 508).

#### 4. 11 HECELİ KARŞILAŞMA

Âşık karşılaşmalarında en fazla karşımıza çıkan usuldür. Âşıklar, koşma tarzında 11 heceli dörtlüklerle birbirine laf söylerler. Elimizde, soru-cevap, deyişme ve atışma şeklinde ortaya konulmuş yüzlerce örnek vardır.

Şenlik:	Sümmanî:
Kimler aldı bu dünyanın yaşını	Felek aldı bu dünyanın yaşını
Kimler gördü hayalini düşünü	Hem de gördü hayalini düşünü
Kimler verdi Beytullah'ın taşını	Arafat dağ verdi onun taşını
Ara ki bulasan Âşık Sümmanî	Onu ben bilirem usta Şenliği (Kaya 508).

#### 5. DİVANÎ KARŞILAŞMA

7+7, 8+7, 8+8 hece ile yapılan karşılaşmadır. Her ne kadar 16 heceli şekiller semai olarak adlandırılıyorsa da bu tarzdaki şiirler de divanî şiirler grubunda zikredilmektedir. Karşılaşmada söylenen dörtlüklerde koşma şekline riayet edilir. Karşılaşan âşık sayısı genellikle 2'dir. Elimizde 3 veya 4 kişi ile de yapılmış örnekler bulunmaktadır. Aşağıdaki örnek üç âşık tarafından yapılmış bir karşılaşmadır.

Şeref Taşlıova:	Ey İlahî kâinatın varını sen yarattın Musa'sını esasını Tur'unu sen yarattın Âdem'den hateme kadar yüz yirmi dört bin nebi Mirac'a nebi gönderdin yerini sen yarattın
Günay Yıldız:	Ey İlahî bu dünyanın varını sen yarattın Gökyüzünün yıldızını nurunu sen yarattın Yeryüzüne yağmur verdin suları ılgar ettin Yüce dağların başının karını sen yarattın
Tanrıkulu:	Üçler beşler yedilerin pirini sen yarattın Yıldızını güneşini yerini sen yarattın Gecelerin sırrı ayrı gündüzünde hikmet var Yükseğini ovasını derini sen yarattın (Kaya 509).

## B. ÇİFT DÖRTLÜKLE YAPILAN KARŞILAŞMALAR

Âşığın karşıdakine iki ayrı dörtlük söyleyerek yaptığı karşılaşmadır. Bunun ilk örnekleri Artvinli Huzûrî, Fahrî, Zakirî, Nihanî, Efkarî, Reyhanî gibi şairlerin yaptıkları karşılaşmalarda görmekteyiz.

Bunların içinde en fazla karşılaşma yapan Âşık Fahrî'dir. Fahrî'nin (1903-1975) asıl adı Ali Fahri Karabulut'tur. Yusufeli'nin Esenkaya (Zor) köyündendir. Sedat Bahadır'ın yazdığı *M. Adil Özder'in Kaleminden Artvin Şairleri* adlı kitapta çift dörtlülle yapılan karşılaşmaya ait 9 örnek bulunmaktadır. Bu tip karşılaşma, sanki iki ayrı karşılaşmanın bir araya getirilmiş hâli gibidir. Birinci âşık koşma tarzında iki farklı dörtlülle açış yapar, rakibi de ona dörtlüklerin aynı ayağı ile karşılık vermek durumundadır. Adından söz ettiğimiz karşılama şu âşıklar arasında cereyan etmiştir.

**Huzurî-Fahrî karşılaşması:** İlk dörtlükte "üzülmeyesin" ayağını kullanan Huzurî ikinci dörtlükte de yazılışında nokta olmayan kelimeyi ayak olarak kullanmıştır ve Fahrî'yi de aynı özelliği taşıyan bir kelimeyi ayak olarak kullanmaya mecbur etmiştir. Toplam 12 dörtlük olan karşılaşmanın başlangıcı şöyledir:

Huzûrî:

Eski tekellümden sözler açayım  
Bu nasıl söz diye üzülmeyesin  
Âşıklık dediğin bir acı zehir  
Sakın o deftere yazılmıyasın

Eski yazı ile hesap tutalım  
Âlâ noktasızdır Âşık Fahrîya  
Kelime sonunda nokta istemem  
Göle noktasızdır Âşık Fahrîya

Fahrî:

Tartın ne kadardır bilirler seni  
Dünyanın ucunda bulurlar seni  
Genç ihtiyar demez alırlar seni  
Bakire kız isen bozulmıyasın

Söyle hiç imamlık yaptığın var mı  
Molla noktasızdır Âşık Huzûrî  
Hiç kimseden tokat yediğin var mı  
Sille noktasızdır Âşık Huzûrî (Bahadır 327-329).

**Huzûrî-Fahrî karşılaşması:** 1930 yıllarda yapılan bu karşılaşmada sözü Fahrî açmıştır. Fahrî ilk dörtlükte “baştan Huzurî”, ikincisinde de “kol’an sahip ol” ayaklarını kullanmıştır. Âşıklar, karşılaşmada toplam 12 dörtlük kullanmışlardır (Bahadır 332-334).

**Huzurî-Fahrî karşılaşması:** Âşık edebiyatı geleneğinde, rakibi mat etme oldukça önem arz eder. Mat olan âşığın sazını üstün gelen âşığa vermesi usuldendir. Bunun, dar ayak veya kapalı ayakla karşısındakini zor duruma düşürme şekli olduğu gibi konu olarak zor durumda bırakma usulleri de vardır. Huzurî böyle bir usul denemiş, hazırladığı ayakla Fahrî’yi eşini boşama noktasına getirmiştir.

İlk dörtlükte “sel senin olsun”, ikincisinde de “yarıyı boşadım” ayağını kullanmıştır. Toplam 12 dörtlük olan karşılaşma şöyle başlamıştır:

Huzûrî:

Bahar suyu olup coşkun akalım  
Ben durgun giderim sel senin olsun  
Gel seninle cebellere çikalım  
Ben tipi olurum yel senin olsun

Dinle âşık dinle benim sözümü  
Biraz duman sardı açık gözümü  
Sepete doldurdum biraz üzümü  
Yarıyı boşadım Âşık Fahrîya

Fahrî:

Bir saçı leylaya meftun olmuşum  
Ben gidem bu yerden kal senin olsun  
Bir kısır karı var koca arardı  
Arayıp yerini bul senin olsun

Bugün at binmişim oldum süvari  
Âşıkların arşa çıkar havari  
Bir köme doldurdum beş yüz davarı  
Sürüyü boşadım Âşık Huzûrî (Bahadır 335-337).

**Fahrî-Zakirî karşılaşması:** Fahrî, rakibi Zakirî’ye önce “yakar bu sevda”, sonra da “girmişsin Anşa” ayakları ile iki dörtlük söyler, Zakirî de bu ayaklara

“çıkır bu sevda” ve “almışsın Fahrî” ayaklarıyla cevap verir. Karşılaşma toplam 12 dörtlüktür (Bahadır 339-341).

**Fahrî-Nihanî karşılaşması:** Karşılaşmaya Fahrî iki dörtlükle başlamıştır ve dörtlüklerde dar ayak kullanmıştır. İlk dörtlüğe “Bak’a<sup>1</sup> geçtim yattım Âşık Nihanî” ikinci dörtlüğe de “Şişen”de iki şin Âşık Nihanî” diye başlamış; Nihanî de bu ayaklara uygun sözlerle cevap vermiştir (Bahadır 346-348).

**Fahrî-Efkarî karşılaşması:** Karşılaşmaya “tozu bu gece” ayağıyla ikinci olarak da “Küleklik”te üç kef Âşık Efkârî” ayaklarıyla iki dörtlük olarak Fahrî başlar. İkinci dörtlükte kafiye olan kelimedede üç “k” olması esasını işaret eder ve karşılaşmayı zora sokar. Efkârî de başarıyla işin üstesinden gelir. Bir hayli uzun süren bu karşılaşma toplam 24 dörtlüktür (Bahadır 361-365).

**Fahrî-Efkarî karşılaşması:** Fahrî, bir başka ortamda Efkârî ile yine aynı tarzda bir karşılaşma yapar. Sözü yine Fahrî başlatır. İlk dörtlükte “köre dönmüşsün”, ikinci dörtlükte de “Yanak”ta nokta beş Âşık Efkârî” diye ayaklarını kullanır. İkinci kullandığı ayak oldukça zordur. Kafiye olabilecek ve Arap harfleriyle yazılışlarında beş nokta bulunan kelimelerin kullanılması esasını getirir. Efkârî de bunlara karşılık vermeye çalışmıştır. Fahrî kurala uymayan kafiyeli sözleri anında Efkârî’ye söylemekten çekinmemiştir (Bahadır 365-367).

**Fahrî-Reyhanî karşılaşması:** Bu tip karşılaşmaların çoğunda olduğu gibi yine sözü Fahrî açmıştır. Fahrî ilk dörtlükte “börek bende var” ikinci dörtlükte de “Mermerde iki r Âşık Reyhânî” diye bir ayak kullanır, kafiyeli kelimedede 2 adet “r” sesinin bulunmasını şart koşar. Reyhanî, başarıyla Fahrî’nin sözlerine karşılık verir. Karşılaşma, toplam 12 dörtlüktür (Bahadır 372-374).

**Fahrî-Reyhanî karşılaşması:** Fahrî’nin çift dörtlükle Reyhanî ile yaptığı bir karşılaşması daha vardır. Sözü yine Fahrî açmıştır. İlk dörtlükte “tutabil-din mi”, ikincisinde de “Gülde, selde, yelde birer mâna var” ayaklarını kullanmıştır. İkinci ayak üç kafiyelidir ve “l” sesini taşıyan tek heceli kelimelerin kullanılması esasını getirmiştir. Reyhanî bu karşılaşmada başarıyla Fahrî’ye cevaplar vermiştir. Karşılaşma, toplam 12 dörtlüktür (Bahadır 374-376).

### C. ÜÇ DÖRTLÜK KARŞILAŞMA

3’er dörtlükle başlatılan ve bu tarzda devam ettirilen karşılaşmadır. Her bir dörtlük farklı koşmaların ilk dörtlükleri gibidir. Rakip, ilk dörtlüğün, ikinci dörtlüğün ve üçüncü dörtlüğün ayağı ile cevap vermek durumundadır. Edebiyatımızda, Fahrî ile Müdamî’nin ortaya koyduğu iki örnek bulunmaktadır.

1 Bak (Baket): 1956’dan sonraki adı Dikmenli olan Arvin’e bağlı köy.

Karşılaşmalarda ayakları Fahrî açmıştır. İlk karşılaşmanın ayakları şöyledir:

Başımın belâsı Âşık Müdamî  
Sevdayı çekmeye halim kalmadı  
Sana bir pazarı kuram Müdamî

İkinci karşılaşmanın ayakları da;

Yangın gibi Kerem nâra dönmüşsün  
Sapı şeker diye satanlardan değilim  
Cim-cimde iki “cim” Âşık Müdamî (Bahadır 349-354).

### III. YEDEKLİ/BAĞLANTILI KARŞILAŞMA

#### CİGALI TECNİSLİ KARŞILAŞMA

Bilindiği gibi ciga/ciğa “sorguç, çelenk, taç, efser” anlamlarına gelir. Azerbaycan ve İran Türkleri “sorguç, turna teli” anlamında kullanırlar. Edebiyatımızda ise âşıkların dörtlüklere ekledikleri cinaslı maniler anlamında kullanılmıştır.

Tecnis ise, dizeleri cinaslı kelimelerle kafiyelendirilmiş koşma tarzı şiir-  
lere verilen addır. Genellikle 11 heceli olmakla beraber 8 heceli tecnisler de  
vardır. *Ayaklı Tecnis, Cigalı/Yedekli Tecnis, Cigalı Tecnis Geraylı, Tecnis Ge-  
raylı* gibi çeşitleri vardır.

Âşık karşılaşmalarında kimi zaman hem tecnis hem ciga getirilerek ya-  
pılan karşılaşmalar da vardır. Söz gelişi *Günay Yıldız-Tanrıkulu-Taşhova*'nın  
yaptıkları karşılaşma böyle bir karşılaşma örneği sergiler. Ana metin 11 he-  
celi, aralarına getirilen ciga da 7 hecelidir. Kafiyele cinaslı ifadelerden oluş-  
maktadır.

#### Günay Yıldız-Tanrıkulu-Taşhova

Günay Yıldız: Ne dedim ki yârim küstü bak mennen  
Sitem edip gelip durur yüz yüze

Men ezzinem yüz yüze  
Yüzün sürer yüz yüze  
Şikâyetin var ise  
Gel danışak yüz yüze

Eğer ki bir sevgi dostu severse  
Diyer böyle gönül sarar yüz yüze

Tanrıkulu: Aşk çölünde neden yanar bu gönül  
Nazlı yârle hiç gelmedi yüz yüze

Ben ezzinem yüz yüze  
Hasret kaldık yüz yüze  
İsmi andım Mevla'm  
Doksan dokuz yüz yüze

Sevgi hasret damla ateş gözümde  
Yansın gönül sevda çekip yüz yüze

Taşlıova: Deli gönül baş koymuşum bu yola  
Bülbül gibi âşık olmuş bir güle

Men ezzinem bir güle  
Bir ağlaya bir güle  
Dertli derdini açar  
Derdi bilen bir güle

Yaradan'ım dert vermesin bir kula  
Usta dedim nakış getir yüz yüze (Kaya 224-225).

### Sonuç

Âşık edebiyatı geleneğinde hâlâ yaşatılan geleneklerden birisi de karşılaşmalar. Karşılaşmalar, şu cepheleri ile kendisini göstermektedir.

Karşılaşma, soru-cevap, dar ayak, kapanık ayak veya cevabı zor olan kollarla birbirini imtihan etme esasına dayanır ve bu genel olarak "karşılaşma" diye adlandırılır. İki âşığın şiirle sohbet etmesi "deyişme", mizah, eğlence esasına bağlı sergilenen "atışma" terimleri çerçevesinde cereyan etmektedir.

Karşılaşma 2-6 âşık tarafından yapılabilir. Yaygın olarak iki âşık tarafından yapılır.

Mahlas söyleme hakkı karşılaşmayı başlatan âşığın hakkıdır. Diğer âşık, ilk âşıktan önce tapşırırsa veya sorulan sorulara cevap veremezse mat olmuş sayılır. Mat olan âşık sazını rakibine verir.

Karşılaşmalarda en fazla döner ayak tercih edilir. Tek ayakla yapılmış karşılaşmalar çok azdır.

Karşılaşmalar genellikle 11 hece ile yapılır. Bunun yanında 5, 7, 8, 14, 15, ve 16 hece ile de yapılmış karşılaşmalar yok değildir.

Karşılaşmalar, daha çok koşma kafiye düzeninde yapılmakla beraber, mâni tipinde dörtlüklerle de yapılabilir.

Karşılaşmalar genellikle dörtlüklerle yapılır. Bunun yanında beyitlerle, ikişer dörtlükle, üçer dörtlükle ve yedekli tarzda yapılmış karşılaşmalar da edebiyatımızda yerini almıştır.

#### **Kaynakça**

Bahadır, Sedat. *M. Adil Özder'in Kaleminden Artvin Şairleri*, C. 3, Ankara: Artvin Valiliği Kültür Yayınları, 2021.

Kaya, Doğan. *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2020.

# Türkmeneli'nde Âşıklar Geleneği

## The Tradition of Minstrelsy in Turkmeneli

Şemsettin KÜZECİ\*

### Özet

Türkmeneli; yüzyıldan beri Irak'ta mücadele veren, Irak Türklerinin yaşadıkları bölgelerin adıdır. 54H./674M. yıllarında Orta Asya ve Azerbaycan'dan Irak topraklarına göç eden Türkmenler, yanlarında dil, kültür, edebiyat, sanat ve gelenek-göreneklerini de götürmüşlerdir.

Oğuz boylarından olan Türkmen toplumu, tarih boyunca Irak topraklarında kurulan altı Türk devletine tanıklık etmiş ve içinde yer almıştır.

Irak Türkleri 1534-1918 yılları arasında Osmanlı tarafından yönetilmiş ve Nesimi ile yazılı edebiyatı başlamıştır. Fuzuli ve Ahdi ile devam eden Türkmen/Türk edebiyatı günümüze kadar gelen süreçte varlık göstermektedir.

Osmanlı sonrası, 1921'de kurulan Irak devleti sürecinde Irak'ta kültür ve sanat yeni bir dönüm noktasına girmiştir. Bağımsız Türkmen kültürünün ilk adımları atılmıştır. Sanat alanında; Molla Sabır, Molla Taha, İzzettin Nimet, Reşe Küle Rıza, Mustafa Kalayı, Mehmet Gülboy, Abdülvahit Küzeci vd. gibi isimler ortaya çıkmışlardır.

Irak'taki âşıklık geleneğinde ise eskiden sazları ile köy, kasaba ve şehir şehir dolaşan bazı havalara okuyanlara "âşık" denirdi. Okunan havalara da Türkmen edebiyatı literatüründe "âşık havaları" olarak yer alır.

Birinci Dünya Savaşı öncesi vefat eden Âşık Abbas Irak'ta ilk âşık havalarını okuyan kişidir. Ancak, Türkmen araştırmacısı Ata Terzibaşı'ya göre elinde bulunan tek örnekte söz ve ezgi bakımından kafiye bozukluğu olduğu için zikredilmesini uygun görmemiştir.

Türkmeneli bölgesinin Musul'a bağlı Türkmen ilçesi olan Telafer'de 1900'lü yıllarda literatüre geçen ilk âşıklar Rıza Ubeyd, Muhammed Ali Kıyıcı, Muhammed Sait Mısıri, Zeynelabidin Rıza, Rıza Abbav ve Yasin Yahyaoğlu'dur. Şimdi ise bu geleneği başarılı bir şekilde Ahmet Rıza Abbav sürdürmektedir.

\* Dr., Kerkük Kültür Derneği Başkanı, E-posta: skuzeci@gmail.com

Kerkük'e bağlı Dakuk kasabası ve Tuzhurmatu ilçelerinde günümüze kadar bu gelenek tekke ve hüseyniyelerde devam ettirilmiştir.

Irak Türkmen edebiyatında Anadolu'da olduğu gibi fazla yer tutmayan âşık sanatı kırsal kesimlerde daha yaygın olarak icra edilmektedir. Bu konudaki araştırmalar, Türkmeneli edebiyatının 1960-1970 yılları arasında bariz bir şekilde geliştiğini göstermektedir. Zira o dönemde köy ve kasabalara, televizyon ve diğer yayın organları ulaşmadığı için insanlar bu gibi sözlü ve sazlı eğlencelere önem veriyorlardı.

Türkmeneli bölgesinde sürdürülmekte olan âşıklık geleneği içerisinde Telafer'de Rıza Abbav'un oğlu Ahmet Rıza Abbav, Dakuk'ta Semin Hasan, Ali Abdülkerim, Tuzhurmatu'da Hamza Hüseyin Tuzlu, Ali Benne, Ahmet Tuzlu, Kerkük'te Eyüp Meyyas, Ali İnceparmak ve başkaları bu geleneğinin temsilcileri olarak bilinmektedir.

Kerkük'te âşıklar geleneği başka bir yöntemle icra edilir. İki âşık sazı ile Kerkük hoyratlarını karşılıklı olarak "atışır". Örnek olarak "gül" ile başlar ve "gül" ile de bitmesi gerekir. Herhangi âşık "gül" den başka bir şeyler söylerse kaybettiği ilan edilir.

**Anahtar Sözcükler:** Kerkük, Telafer, Türkmeneli, âşık, Türkmen, Ata Terzibaşı.

### Abstract

Turkmeneli is the name of the region where Iraqi Turks live since 674 and have been fighting for. The Turkmens who migrated from Central Asia and Azerbaijan to the Iraqi lands introduced their language, culture, literature, art and traditions to the region.

Turkmen society, which is one of the Oghuz tribes, has witnessed 6 Turkish states established in Iraq throughout history and they have been part of it.

Iraqi Turks were ruled by the Ottomans between 1534-1918 and their written literature began with Nesimi. Turkmen/Turkish literature, which continues with Fuzuli and Ahdi, has existed in the process that has come to the present.

After the Ottoman Empire, the first steps of the independent Turkmen culture were taken as the beginning of a new era of culture and art in Iraq during the period of the Iraqi state established in 1921. In the field of art; Names such as Bezvene, Reşe Küle Rıza, İzzettin Nimet, Mustafa Kalay and Mehmet Gülboy emerged.

As for the tradition of Minstrels in Iraq, those who sang some *havas* with their *saz*, circulating in villages, towns and cities, were called “âşık”. These *havas* in the literature of Turkmen literature are known as “âşık havaları”.

Âşık Abbas, who passed away before the first world war, was the person who read the first love *havas* in Iraq. However, according to the Turkmen researcher Ata Terzibaşı, he did not consider it appropriate to be mentioned because the only example he had was a rhyme defect in terms of words and melody.

In Telafer, the Turkmen district of the Turkmeneli region of Mosul, the first minstrel tradition, which entered the literature in the 1960s, started with Yasin Yahyaoğlu. Later, this tradition has been continued in the town of Dakuk and Tuzhurmatu districts of Kirkuk until today.

The tradition of minstrels, which does not occupy much place in Iraqi Turkmen literature compared to Anatolian, is intensely performed in rural areas. Researches on this subject stand out clearly between the years of 1960-1970 in Iraqi Turkmen literature. Because at that time, people gave importance to such verbal and instrumental entertainments as television and other broadcasting apparatus did not reach the villages and towns.

In the Turkmeneli region of Iraq, the tradition of minstrelsy is still maintained. In Tal Afar, Rıza Abbav’s son Ahmet Rıza Abbav, in Dakuk Semin Hasan, Ali Abdülkerim, in Tuzhurmatu Hamza Hüseyin Tuzlu, Ali Benne, Ahmet Tuzlu, İsmet Âşık, in Kirkuk Eyüp Meyyas and others are known as the defenders of this tradition.

In Kirkuk, the tradition of minstrels is performed in a different way. Two minstrels “duel” each other with their *saz* and Kirkuk *hojrats*, for example, it starts with “rose” and ends with rose. Any minstrel who says something other than “rose” is declared lost.

**Key Words:** Kirkuk, Telafer, Turkmeneli, minstrel, Turkmen, Ata Terzibaşı.

## Giriş

Türkmeneli, Osmanlı’dan sonra Irak coğrafyasında yaşam mücadelesi veren Irak Türkmenlerinin yaşadıkları bölgenin adıdır. Kuzeyden Türkiye ve Suriye sınırından başlayarak Telafer, Musul, Erbil, Altunköprü, Kerkük, Dakuk, 35 Bayat Köyleri, Tuzhurmatu, Amirli, Kifri, Kara Tepe ve Bağdat’ın güneyi Mendeli’ye kadar uzanan bölge Türkmeneli bölgesidir.

Nüfusu 3,5 milyon civarında olan Türkmenler, Oğuz boyuna mensup, konuşma dilleri Azerbaycan şivesi yazı dilleri ise İstanbul Türkçesidir.

Irak'ta Türkmen varlığı 54H.-674M. yıllarına dayanır. O tarihlerde Orta Asya ve Azerbaycan'da göç eden 2000 savaşçı Türkmen Basra'da Muaviye'nin ordusunda yer alırlar. Tarih boyunca Irak'ta kurulan altı Türk devleti Selçuklu, Celayir'ler, Karakoyunlu, Akkoyunlu, Atabeyler ve Osmanlı devletlerinin hakimiyetinde 1918 yılına kadar varlıklarını sürdürmüştür. Son yüzyılda ise Irak devleti içerisinde 3. Asil unsur olarak her türlü asimilasyon, sindirme ve yok etme politikalarına karşı varlıklarını korumuşlardır.

Irak Türkmen dili ve edebiyatı veya Irak'ta yazılı Türkmen edebiyatı Nesimi ile başlar, Fuzuli ile devam eder. Irak'ta Osmanlı hakimiyeti sonrası 1918'dan günümüze Bağımsız Irak Türkmen edebiyatı (Türkmeneli Edebiyatı) oluşur. Sözlü edebiyatımız ise tarih boyunca vardır ve 1918'den sonra da varlığını hikâye, halk masalları, halk şiirleri, mâni, hoyrat, güfteler, ağıt ve destanlarla sürdürür. Bu sözlü edebiyatın icracıları da şairler, sanatçılar, halk ozanları ve âşıklardır. Âşıklar genelde buldukları toplumların sözcüleridir. Türkmeneli'nde âşıklar, gazel, hoyrat, ata sözleri, şiiri ezberle bilen âdeta söz ve saz ustalarıdır.

Bu çalışmamızda “Türkmeneli'nde Âşıklar Geleneği” konusunu sunmaya çalışacağız. Bu çalışmamızda önce Kerkük, sonra Telafer, Erbil ve Tuzhurmatu bölgelerine uzanan yörelerimizin âşıklık geleneğini inceleyeceğiz.

### **Türkmeneli Edebiyatında Âşıklık Geleneği**

Âşıklık geleneği, Türk kültüründe önemli bir yer tuttuğu gibi Türkmeneli kültüründe de belli bir yere sahiptir. Ancak Türkmeneli sözlü edebiyatı içerisinde halk şiirimizin önemli bir türü olan hoyratlar, âşıkların ana kaynaklarıdır. Âşıkların hemen hemen hepsi duygu bulağıdır. Türkmeneli'nde belki adı, türü veya icrası farklı olabilir. Genel anlamda Anadolu'da mâni veya dörtlüklerle icra edilen âşıklık sanatı, Türkmeneli'nde bazen cinaslı hoyratlarla, bazen de 7 heceli, ister terci bent isterse terkibi bent olsun koşma şiirlerle söylenir. Türkmeneli edebiyatında doğaçlama hoyrat söyleyenlere de âşik denebiliyor. Ancak hoyratların türü, içeriği ve usulü dikkate alınarak âşıklık geleneğinin niteliği belirlenir.

Âşıklık geleneği, çağlardan beri var olan bir gelenektir. Söylenen şiir türleri, özelliğini nesilden nesle aktararak önemli bir kültür hazinesi olmuştur. Türkmeneli'nde âşıklık geleneği yüzyıllardan beri varlığını devam ettirmektedir. Ancak tarzı ve icrası Anadolu ile bazen farklı olmaktadır. Bölgenin farklı kültürlere entegre olması ve siyasi nedenlerden dolayı Türkçenin yozlaşması gibi etkenler, Türkmeneli'nde âşıklık geleneğini özel bir tarzda kalıplaştırmıştır.

Türkmeneli bölgesinde âşıklık geleneğinin icrası, ilahi ve tenzile havası, gazel havası, âşık havası, Karabağ havası, nefes havası, kerem havası ve hoyrat havalarda görülebilir. Bu özelliklere sahip olan Türkmeneli âşıklık geleneği, ister sazlı ister sızsız olsun icra olarak Anadolu veya Türk dünyasına göre farklılık göstermektedir.

### Türkmeneli Edebiyatında Âşık Havaları

Türkmeneli edebiyatında âşıklar havalarına baktığımızda Kerkük'te Âşık Abbas, Telafer'de Rıza Ubeyd, Muhammed Ali Kıydı, Muhammed Sait Mısri, Zeynelabidin Rıza, Rıza Abbav, Yasin Yahyaoğlu ve Yunus Baba öncülüğünde Kerkük'ün Dakuk ilçesinde yine tasavvuf ve Bektaşî akımları ile âşıklık geleneği ortaya çıkmıştır. Tekke ve hüseyniyelerde sazlı ve sözlü oturlarda âşıklık geleneği baş gösterir. Ancak genel olarak Hz. Ali, Hz. Hüseyin ve Hasan için methiyeler ağır basar. Âşık Rıza'dan (1867-1955) iki örnek: (Terzibaşı 1989)

(1)

Saqi bir mey sun canan aşqına  
Erenler meclisi erkân aşqına

Birlikle olunup müşşidler pirlere  
Can be can olan ihvan aşqına

İbrahim'e ateş qoy gülzar olsun  
İsmail'e inen qurban aşqına

Bizi mest eyle bir teselliyle  
Gönül tahtındaki sultan aşqına

Gözeldir cemimiz doldur camı gez  
Bu devram hoş olsun qurban aşqına

Başımız kesilse dönmez ikrardan  
Mevlâya arz eyle peyman aşqına

Mevlânın kuludur Âşık Rıza'mı  
Canından vazgeçmiş canan aşqına

(2)

Aşağı Zeve'de<sup>1</sup> Ağa İmam Ahmed  
Yuxarı Zeve'de Han İmam Mehemmed

1 Kerkük'te semt adı

Size sultan derler dünya u kıyamet  
Bina vurub dayağıydı Kerkük'ün

Bir himmet etsev<sup>2</sup> besimdi besim<sup>3</sup>  
İmam Rıza meşhed qardaşı İmam Qasım<sup>4</sup>

Şule verib çerağıydı Kerkük'ün

Havışına<sup>5</sup> döşenib üç daşı mermer  
Sanduqun açanda veri(r) qoxu misk ü amber  
Qel'e'de yatan Danyal Peğember<sup>6</sup>  
Cenge vurub aslanıydı Kerkük'ün

Kimi benge vurub kimi raqıya  
Kimi al bursaya kimi kimi taqıya  
Yıgılın gideğın Sultan Saqı'ya<sup>7</sup>  
Şule verib şenliğıydi Kerkük'ü

### Türkmeneli Edebiyatında Kerem Havaları

Türkmenli'nin Erbil şehrinde yaygın olan Kerem havası, Türkmeneli edebiyatında âşık ezgilerinden sayılır. Günümüzde ise Türkmenler arasında özel bir ezgi tarzıdır. Uzun hava biçiminde keskin bir sesle okunan bu ezgi, Erbil şehrinde daha çok ve ustaca icra edilmektedir. Kerkük'te son yıllarda okunmaya başlanmıştır. Kerkük'e bağlı Tezehurmatu nahiyesinde ve bazı köylerde az da olsa Kerem havasına meraklılar vardır.

Hoyrat tarzında olduğu gibi Kerem havasıyla da atışmalar yapılmaktadır. Ancak bu atışmalar, mazmun bakımından hoyrattaki cevap alıp verme sanatını pek ifade edememektedir. Nitekim okuyucular gelişi güzel olarak Âşık Kerem'in koşmalarından aldıkları bentleri, karşılıklı biçimde belirli bir ezgiyle söylerler. Atışmalı Kerem havası çoğunlukla sonda Delihasenî hoyratıyla bağlanır (Terzibaşı 1989).

Erbil'de söylenen Kerem havasının bazı metinleri Âşık Kerem'in şiirlerinden alınmıştır. Bazı metinler de okuyucular veya başka şairler tarafından ya hoyrat tarzında ya da dörtlükler hâlinde okunur. Bazen de şiir tarzında yazılan şiirlerden doğaçlama olarak da okunan Kerem havaları vardır.

2 Etsen

3 Bana yeter

4 Kerkük'te türbe ve cami

5 Avlusuna

6 Kerkük Kalesi'nde eski bir cami

7 Kerkük Tisin bölgesinde bir yatrın adı

Erbil’de Kerem havasını iyi derecede icra edenler arasında üç-beş isim vardır. Onlardan ünlü makamşinas ve ses sanatçısı, keskin sesiyle bilinen Hacı Cemil Kapkapçı, gür ve yakıcı sesiyle Haydar Abdurrahman (Keçel Haydar), Mişko, Mikail, Reşat Efendi ve bu âşıklık geleneğinin son temsilcisi Seyit İsmail başta gelmektedir. Bu isimler icra ettikleri Kerem havasını bazen saz eşliğinde bazen de sazsız olarak, seslerinin güzelliğini de sözlere katarak bu havaya farklı bir renk katmışlardır. Bu tür havalar okuyucular arasında atışmalara da dönüşür. Sanatçılar aralarında birer dördlük okuyarak sırasıyla bir yarışa girmiş gibi kendilerini ayarlarlar. Yukarıdaki isimlerin dışında Erbilli Yunus Hattat, 1977’de Bağdat Radyosu Türkmence bölümünde Kerem havasını banda alarak merakla dinlenmiştir. Kerkük’te Tezehirhatu’lu sanatçı Şükür Hayara da bu havayı başka sözlerle müzikli olarak kendi sesiyle 1960’lı yıllarda yine radyoda seslendirmiştir. Son yıllarda yine Erbil’de Cebrail İsmail adında gür bir sese rastlanmıştır. Sosyal medya ve TEBA organizasyonunda sesini duyururken dikkatleri üzerine çekmiştir. Demek ki hâlen bu tür âşıklık geleneği günümüze kadar Erbil’de orijinalliğini bozmadan okunmaktadır.

## **Erbil Âşıkları ve İcracıları Tarafından İcra Edilen Kerem Havasından Örnekler**

### **1. Ay Ağalar**

Şoxum<sup>8</sup> deresinnen endi ceyranın sürüsü  
Sürüden ayrıldı ceyranın birisi

### **Aman Allah**

Avcı vurmuş hoş etmiş nergiz derisi  
Qaç quzulu ceyran yad avcı geldi

### **Aman Allah**

Avcı vurmuş al qanın bayaz topuğuna sındırmış  
Mor miçekleri<sup>9</sup> ala gözüne qondurmuş  
Ox atmış avcı gevin<sup>10</sup> yandırmış  
Qaç quzulu ceyran yad avcı geldi

### **Ay ağalar**

Böyle mi olur avcıların töresi  
Qoltuğunnan vurmuş sızlar yarası

8 Sürülmemiş tarla

9 Sivri sinekleri

10 Gönlün

**Ay xalıq**

Nece bin Loqman gibi cerrahlar geldi bulmadı çarası  
Qaç quzulu ceyran yad avcı geldi

**Ay ağalar**

Anadan babadan tobalıydım<sup>11</sup> getmiyeydim bu ceyranın avına

**Ay xalıq**

Felek meni saldı bu nazik dilberin davına<sup>12</sup>

**Aman Allah**

Selevin<sup>13</sup> İmam Ali İmam Abbas'ın aşqına  
Yandı ciğerim xun oldu bugün

**2. Ay ağalar**

Yarın efkârınnan yarın ğeminnen  
Mene bir acayıp hal oldu bugün  
Derdim biriyken bine yetti  
Yandı ağ ciğerim kül oldu bugün

**Aman Allah**

Dumamın<sup>14</sup> qanadı bir qarış telden  
Çekerem ğeribliğ ne gelir elden  
Naşı<sup>15</sup> bülbülydim ayrıldım gülden  
Bülbülüm gülümnen dûr oldu bugün

**Ay ağalar**

Axtı gözüm yaşı oldu bir ırmağ  
Mene haram oldun bu yerde durmağ  
Ne çetün bazardı yardan ayrılmağ  
Gecemle gündüzüm zar oldu bugün

**Ay ağalar**

Aşıq Kerem eder ben nedeyim  
Dostun eline xeber edeyim  
Başım alıb diyar diyar gideyim  
Görmediğim dağlar yol oldu bugün

---

11 Töbeliydim

12 Tuzağına

13 Söyleyin

14 Turnamın

15 Acemi, amatör

3. Yüce yüce dağlarda kervan gider yol eyler  
Su durur yanlarda seylab gelip göl eyler

### Ay ağalar

Üç güzeldi mene pencereden el eyler  
Haxsıydan<sup>16</sup> şad edim yoxlar gevil seni

### Ay ağalar

Birinin eli altım iğneli  
Birinin köşk<sup>17</sup> çarpraz<sup>18</sup> düğmeli  
Üçü güzeldi biri birinden ögmeli  
Haxsıydan şad edim yoxlar gevil seni

### Ay ağalar

Birinin aracı<sup>19</sup> keskündü<sup>20</sup> içilmez  
Birinin suqaqı çamurdu(r) geçilmez  
Üç güzeldi hiç biri birinden seçilmez  
Haxsıydan şad edim yoxlar gevil seni

## Türkmeneli Edebiyatında İlahi ve Tenzile Havaları

Âşıklık geleneğinin önemli bir yönü de ilahi aşktır. Allah'a, peygambere ve evliyalara âşık olmak, onların hüsnü ahlakına karşı şiirler ve güzel sözler söylemek âşıklığın en önemli türlerinden biri olmalıdır. Bu tür havalara genelde mevlid-i şeriflerde sık sık rastlanır. Özellikle de neşeli mevlitlerde hoyrat atışmalarına ve ayrıca aynı makamda gazel atışmalarına rastlanır. Bu bağlamda Türkmeneli şairlerinden Sami Yusuf Tütüncü'nün bu alandaki ilahi tarzda yazdığı örneği aşağıya alıyoruz: Bir hoyrat atışması ile bir tenzile... (Tütüncü 2010)

### 1. Okuyucu

Muhammed'i  
Hak sever Muhammed'i  
Dünyanı yaratmadan  
Yarattı Muhammed'i.

16 Hangisiyle

17 Göğsü

18 Çapraz

19 Rakısı

20 Keskindir

## 2. Okuyucu

Al tesbihiv zikreyle  
Her nimte şüküreyle  
Yük ağır menzil uzağ  
Gel bu yola fikreyle

### Yarab Cenneti

Yarab cenneti' nasibim eyle  
Can Muhammed'i şafiim eyle  
Yüce Kuran'ı tabibim eyle  
Yarab cenneti' nasibim eyle  
Can Muhammed'i şafiim eyle

Yarab hâkimsin her hüküm sende  
Zelil durmuşam karşında ben de  
Rahmetin yoksa kurtarmaz canda  
Yarab cenneti' nasibim eyle  
Can Muhammed'i şafiim eyle

Yarab kuvvet ver ruhum çıkanda  
Ah izraile gözüm bakanda  
Sessizce ruhum arşa kalkanda  
Yarab cenneti' nasibim eyle  
Can Muhammed'i şafiim eyle

Yarab suçumu bağışla nolu  
Yarab günahın çetindi yolu  
Yarab cennete kavuştür kulu  
Yarab cenneti' nasibim eyle  
Can Muhammed'i şafiim eyle

“Hac Sami” ağlar fani dünyada  
Ölüm mahşeri salginan yâda  
Rahmeden varsa hudadır huda  
Yarab cenneti' nasibim eyle  
Can Muhammed'i şafiim eyle

## Osmanlı'dan Sonra Irak-Türkmeneli'nde Âşıklık Geleneğinin Gelişmesi

Osmanlı'nın, şimdiki Irak'ı, o dönemde Bağdat, Basra ve Musul olan vilayetlerini idare ettiği dönemde Musul'un bir sancağı olan Kerkük'te ve Türkmeneli bölgelerinde âşıklar, şehirden şehire, köyden köye dolaşarak sazıyla,

sözüyle, sesiyle özel havalar okurlardı. Bu tür ezgilere âşık havaları diyoruz. Kerkük'te Birinci Dünya Savaşı öncesi vefat eden Âşık Abbas adında bir yaşlı sanatkârdan söz edilirdi. Kaynaklara göre Kerküklü olan bu âşık, ara sıra Güney ve Güneydoğu Anadolu'ya seyahatler yapar, şiirlerini saz eşliğinde söylemiş (Terzibaşı, Kerkük Havaları).

Türkmeneli'nin kuzeyinde Telafer şehrinde bu gelenek, diğer bölgelerden daha yaygın hâle gelmiştir. Bölgenin Suriye ve Türkiye ile sınır hattı olması nedeniyle âşıklar daha ciddi etkilenmişlerdir. Bu bağlamda Telafer'de âşıklık geleneğinin duayenleri yaşamaktadır.

Yine Musul'a bağlı Telafer ilçesinde ve köylerinde âşıklar havasına sıkça rastlanmaktadır. Telafer'de son 100 yılda Bektaşî ve tasavvuf türleri ile yaygınlaşan âşıklık geleneği içerisinde Pir Sultan, Seyrani, Yemini, Hayrini, Şey Nizam, Hataî'nin tekke ve cem evlerinde Hz. Ali'ye okunan methiyeler ve hakiketlerle (deyiş) saz eşliğinde sözlü olarak icra edilirdi. Buradan yola çıkarak âşıklık geleneği Telafer'de uzun yol aldı. Telafer'in son yüzyıldaki âşıkları; Rıza Ubeyd, Muhammed Ali Kıydı, Muhammed Sait Mısri, Zeynelabidin Rıza, Rıza Abbav ve Yasin Yahyaoğlu gibi isimler Telafer'de âşıklık geleneğini icra eden ve yayılmasında rol oynayan sanatçılardır. Aynı zamanda Yunus Baba Tekkesi ve sahibi olan Yunus Dede bu geleneğe sahip çıkmıştır. Hem sözüyle hem de sazıyla âşıklar için bir okul niteliğindedir. Vefatından sonra oğlu Ali Baba da aynı yolda âşıklık geleneğini uzun bir süre devam ettirmiştir.

### **Telaferli Yasin Yahyaoğlu ve Âşıklık Sanatı**

Telafer'de âşıklık geleneğini sürdüren, yukarıda zikrettiğimiz isimlerden biri sanatçı kimliğiyle bilinen Yasin Yahyaoğlu'dur<sup>21</sup>. Yahyaoğlu Telafer'deki âşıklık geleneğini sazıyla Telafer dışına taşıdı. 1 Şubat 1959 tarihinde Bağdat'ta açılan Türkmençe Radyosu'nda ilk Telafer Türkülerini (âşık havalarını) okudu ve tüm Irak'a yaydı. Daha sonra 1967 yılında Kerkük'te açılan Türkmençe TV yayınında sazıyla siyah beyaz olarak Telafer âşık havalarını kayıt altına aldı. Yasin Yahyaoğlu tek kişilik orkestra misali sazıyla âşık havalarından "Aşk Elinden Yandı Canım"<sup>22</sup> deyişi seslendirmiştir:

Aşk elinden yandı canım yare bilmem neyliyim  
Kesilip sabr u kararım çare bilmem neyliyim

21 Irak Türkmen sanatçısı, Akademisyen ve Radyo TV yönetmenliği uzmanı. ABD'de yaşamaktadır.

22 Bu âşık deyişi TRT Repertuarında No: 4620; Kerkük Türküleri-Telafer Yöresi adı altında kayıtlıdır.

Bir yanımda kanlı düşman bir yanımda ta'n-i halk  
Ara yerde kalmışım ben ara bilmem neyliyim

Nedeyim o cenneti hükmüm ona revan değil  
Taze gülşenler açılmış derebilmem neyliyim

Karşımızda iki hâkim biri dilli biri ker<sup>23</sup>  
Dillinin verdim cevabın kere bilmem neyliyim

Yiğidem öldürseler dostun yolundan dönmenem  
Dostumu dara çekibler dara bilmem neyliyim

Yar vücudun pare pare yare çare kılsalar  
Yaralardan kanlar akar sarabilmem neyliyim

Günümüzde Telafer'de belki onlarca genç ozan ve âşıklar sazlarıyla, sözleriyle bu geleneği sürdürmektedirler. Ancak bunların arasında kurallara ve geleneğe uygun bir şekilde âşıklık geleneğini icra eden Âşık Rıza Abbav'un oğlu Ahmet Rıza Abbav'dır. Telafer'de âşıklara ilham kaynağı olan bazı şairler de katkı sağlamaktadırlar. Yazmış oldukları aşk şiirleri âşıklar tarafından sazlarıyla beraber icra edilir. Onlardan da eskiden Telaferli duayen şair Felekoğlu ve şimdi ise Mikdat Havdioğlu anılabilir. Bu konuda araştırmacı, şair ve yazar Rıza Çokaoğlu, Mikdat Havdi'nin Telafer şairleri arasında aşk şairlerinin elçisi olduğunu yazmıştır:

Telafer topluluğu zengin bir Folklor ve şifahi halk edebiyatına sahip bir topluluktur. Geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra burada milli şuûr doğuşu ve edebi devinim yaşandı. O tarihten önce (Derviş Hüseyin) adında bir softa şair bulunuyorsa da hakiki Devinim (Felekoğlu) ile başladı ve ardından peşisıra şairler edebi sahaya çıktılar bunların birisi de şair (Mikdat Havdi) dir. Mikdat Havdioğlu Telefer şairleri arasında ön sırada gelen Şairlerin birisidir. Şiirin diğer konularında yanı sıra değinen bu şairin şiirlerinde daha fazla sevgi ve âşk konuları ağır basar. Gönülün ince tellerine dokunan (güzelleme) denen âşk ve sevgi şiirlerini ince, sade ve akıcı bir dille işleyen Mikdat Havdioğlu gerçekten Telafer'de âşık edebiyatının temsilcisi sayılır (Çolakoğlu 2020).

Ben Allaha âşığım başkasını yar istemem  
Bahtiyarım ben bu işte başka bir kâr istemem  
Bahar olsun bütün cihan ötsün sevda kuşları  
Taze gülşen nar içinde bitmesin xar istemem

Sevgi dolu barış dolu bir dünya isterem ben  
Olmasın kimse dünyada derde duçar istemem

### Türkmeneli Âşıklar Geleneğinde Nefes Atışmaları

Türkmeneli halk edebiyatında özellikle tekke edebiyatı olarak bilinen edebî türlerden nefes geleneği, âşıklar tarafından tekkelerde saz eşliğinde icra edilir. İçerik konusunda genelde Allah aşkı, Hz. Ali ve evliyalar sevgisi ile ilgili içerikler seslendirilir. Bir kafiye ve cinas ayaklar üzerine dörtlükler söylenir. Aşağıda “Gül” ile “Lale” arasında geçen bir nefes örneği sunuyoruz.

Birgün bahseyledi gül ile lala<sup>24</sup>  
Gül dedi bugün devran benimdür  
Senin ne heddin var ey miskin lala  
Emreyleşem bugün ferman benimdür

Lala dedi lalayam leçekli<sup>25</sup>  
Çevre yanım elvan elvan<sup>26</sup>çiçekli  
Dertilere derman Loqman göçekli  
Hazaran dertlere derman benimdür

Gül de dedi bağca benim bağ benim  
Çekiliptir<sup>27</sup>sol yanımda sağ benim  
Gece gündüz hizmet eyler bağbanım<sup>28</sup>  
Açılan benevşe reyhan benimdür

Lala dedi bugün benim vaxtımdır  
Dağların sinesi elvend<sup>29</sup> taxtımdır  
Ne murad istesem imdi vaxtımdır  
Her kim çıkar ise seyran benimdür

Gül de dedi yatmışıydım ayıldım  
Erenlerin meclisinde sayıldım  
Elden ele dilden dile yayıldım  
Dillerde söylenen destan benimdür

24 Lale

25 Üçgen biçiminde olan ve kadınların başına bağlanan örtü

26 Renkli

27 Çekilmiştir

28 Bağcıyım,

29 Elvan

Lala diyer<sup>30</sup>men lalayam mestiyem<sup>31</sup>  
 Ol İmam Raza'nın<sup>32</sup> qebri<sup>33</sup>üstüyem  
 Hazret-i Resül'ün kemer-bestiyem<sup>34</sup>  
 Göğden enen<sup>35</sup>yeşil Furqan benimdür

Gül diyer men Peyğember'in<sup>36</sup>teriyem<sup>37</sup>  
 Ezelden yoxıydım<sup>38</sup> ondan beriyem  
 Ağalar yeqin bilin (men) Heyderiyem<sup>39</sup>  
 Atı düldül Şah-ı Merdan benimdür

Resül Peyğember der gelin dos olun  
 Çıqarın kin kedüreti hüb(i) olun  
 Hülle donu xırqa girin<sup>40</sup>post olun  
 Sizlere gelen noqsan (o da) benimdü

### Türkmeneli Edebiyatında Âşıklık Sanatının Hoyrat Atışmaları

Âşıklık geleneği içerisinde Türkmeneli'nde halk şiirinin önemli bir türü olan horyat, hoyrat, koryat, koyrat bir duygu ve düşüncüyü dile getiren 4 mısra veya daha fazla, yedi heceli cinaslı ve dörtlükler şeklinde yazılan Türkmen toplumunun ana kimliği ve öz edebiyatıdır. Aynı zamanda yüzyıldır Türkmeneli-Irak coğrafyasında Türkmenlerin özellikle de Kerküklülerin edebiyat tilsimidir.

Âşıklar da sazları ile bu türü benimsemiş, sezmiş, düzmüş, yazmış ve söylemiştir. Meclislerde âşıklar sazları ile hoyrat söyleyerek meclisi şenlendirirler. Bir mecliste 2 veya 2'den fazla âşık olursa sırasıyla okurlar, daha sonra aralarında hoyrat atışmaları yaparlar. Ancak söylenen hoyratlar bir ayak veya cinas üzerine devam eder, ayaktan farklı bir şey söyleyen kaybetmiş olur. Örneği;

Güle nez,  
 Bülbül eyler güle naz

- 
- 30 Der  
 31 Mestiyim  
 32 Rıza'nın  
 33 Kabri, mezarı  
 34 Kemer bağlayanıyım  
 35 İnen  
 36 Peyğamber'in  
 37 Teriyim  
 38 Yok idim,  
 39 Haydarıyım  
 40 Giyin

Endim dost bakçesine  
Ağlıyan çok gülen az

Gülen az  
Ağlayan çok gülen az  
Kör olsun bülbü göziv  
Sen öğrettiv güle naz

Gül eller  
Bağda bağvan gül eller  
Bir yiğit yoksul olsa  
Selediller güleller

Gül ekim  
Bağvan oldum gül ekim  
Bülbül baş alsa getse  
Daha konar güle kim?

**Cinazsız atışmalı hoyratlar:**

Sürüm üze  
Ver merhem sürüm üze  
Güvendiğimi bir çoban  
Kurt saldı sürümüze

Yada yol  
Ya saç tara yada yol  
Yad yolu tanımazdı  
Biz gösterdiğ Yada yol

Oyanmadı  
Oyattım oyanmadı  
100 yıl horyat okuduk  
Ankara oyanmadı  
İkimiz bir ataşta  
Biz yandık o yanmadı...

Oyan kara  
Bu yan ak oyan kara  
Kerkük'e yan bakanın  
Gözlerin oy Ankara

Çağırın Paşa gelsin  
 O gevli şüşe gelsin  
 Ya bize bir rehmetisin  
 Ya bizden haşa gelsin...

Kerküklüyem siz bilin  
 Keserem düşman dilin  
 Neft döküp yandırsalar  
 Terk etmem Türkmen dilin

Kerküküm merd Kerküküm  
 Milleti sert Kerküküm  
 İçinde yadlar girip  
 Çekiri dert Kerküküm

Kul kaçtı kazı kaldı  
 Yazılmış yazı kaldı  
 El kaldırın Allah'a  
 Zalimin azı kaldı.

### Sonuç

Türkmeneli'nde âşıklık geleneğinin Osmanlı döneminden bu yana varlığı bilinmektedir. Osmanlı sonrası da Kerkük, Tezehurmatu, Dakuk, Tuzhurmatu ve en yaygın olduğu Telafer bölgesinde varlığını günümüze kadar devam ettirmektedir. Türkmeneli'nde âşıklar sazlarını ilham kaynağı olarak kullanmaktadırlar. Ayrıca Türkmeneli'nin Bayat köylerinde her evde mutlaka bir saz duvara asılır ve bu durum o evin Bektaşî olduğunu da gösterir. Bazen de saz ve söz sevenleri sazı süs olarak evlerinin duvarlarında bulundururlar.

### Kaynakça

- Terzibaşı, Ata. *Kerkük Havaları*. Ankara: Ötüken Yayınları, 1980.  
 Terzibaşı, Ata. *Kerkük Havaları*. I Cilt. Bağdat: 1989.  
 Tütüncü, Sami Yusuf. *Mahpus Duygular*. Ankara: 2010.  
 Saatçi, Suphi. *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. Ankara: 1997.  
 Küzeci, Şemsettin. *Kerkük Şairleri*. Ankara: DGTYP Yayınları, 2006.  
 Çolakoğlu, Rıza. [www.bizturkmeniz.com](http://www.bizturkmeniz.com) 1 Eylül 2020.  
 Havioglu, Mikdad. Telaferli Şair. Mülakat. Ankara, 23 Temmuz 2021.  
 Erbilli, Şemsettin Veli. Şair, Mülakat. 22 Temmuz 2021. Sosyal Medya.  
 Yahyaoğlu, Yasin. Sanatçı ve Şair. Mülakat. 1 Temmuz 2021. Sosyal Medya.

# Kosova'da Türk Halk ve Âşık Edebiyatı Geleneği

## The Tradition of Turkish Folk and Minstrel Literature in Kosovo

Taner GÜÇLÜTÜRK\*

### Özet

Kosova'da âşık edebiyatı geleneği üzerine bugüne kadar kimi değiniler, derlemeler veya halk edebiyatı araştırmaları çerçevesinde bir alt başlık olarak ele alınmış lâkin bu konu hakkında detaylıca bir inceleme yapılmamıştır. Edebiyat, kültür-sanat ve toplumsal estetik dünyamızın önemli bir parçası sayılan geleneksel âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı sözlü mirasımızın da önemli değerlerinden biridir. Bu geleneğin izini sürmek amacıyla, bilimsel metotlarla irdeleyip ele alacağımız bu husus, edebiyat tarihi ve halk edebiyatı araştırma yöntemiyle incelenecektir. Araştırma ve makale sayısı kısıtlı olan bu alanla ilgili yaptığımız tarama, saha araştırmaları ve derlemeler üzerine gerçekleştirdiğimiz incelemeler sonucunda önemli bulgulara erişilmiştir. Halkın ruhundan doğan ve halkın ruhunda yaşayan değerleri yansıtan Kosova'daki Türk âşık edebiyatı geleneği, Osmanlı-Türk idaresinin Balkanlara gelişine kadar uzanır. Osmanlı-Türk medeniyeti içerisinde Kosova'da ortaya çıkan ve gelişen âşıklık geleneği, bu topraklarda değerli ve estetik bir sözlü miras bırakmıştır. Kökenleri Orta Asya ve Anadolu'ya uzanan Kosova'daki geleneksel Türk âşık edebiyatı, Balkanlar'da kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Balkan savaşlarına kadar süregelen sözlü ve yazılı Türk halk edebiyatı geleneği, Osmanlı idaresinin çekilmesine rağmen İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra canlanacak olan çağdaş Türk edebiyatına güçlü ve zengin bir alt yapı sağlamıştır. Eski ile yeni edebiyat arasında hem köprü vazifesi gören hem de edebiyat geleneğinin canlı kalması açısından da önemli bir misyonu sürdüren Kosova Türk halk edebiyatı, aynı zamanda atadan yeni nesillere aktarılan Türk toplumunun millî kimliğinin canlı kalmasına kılavuzluk etmiştir. Bu bağlamda Kosova Türklerinin halk edebiyatı, âşık edebiyatı verimleriyle

\* Dr., Kosova Yunus Emre Enstitüsü, Öğretim Görevlisi, Kosova Türk Yazarlar Derneği Eşbaşkanı, E-posta: tanergucluturk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6843-2796

de zengin bir koldur. Bu verimler cönk ve mecmualara kaydedildiğinden sözlü halk edebiyatı türleri, lirik türkülerine nazaran daha iyi korunmuştur. Ancak söz konusu cönk ve mecmuaların birçoğu Osmanlıdan sonra gelen yeni idareler tarafından bazen bilinçli, bazen de halkın kendisinin bilinçsiz davranışları yüzünden korunamamıştır. Tür olarak destanlar, koşmalar, muammalar, semailerle ve âşıklarıyla zengin bu edebiyatın mensupları, sazlarıyla, sözleriyle önemli toplumsal günlerde ve özel merasimlerde dinleyicileri hem eğlendirmiş hem de söyledikleri destanlarla heyecanlandırmışlardır. Bu âşıklar kendi eserleri olduğu gibi Anadolu'da ve Türk dünyasının ad yapmış eserleri icra edip bu kültürü buradaki topraklarda yaşatmışlardır.

**Anahtar Sözcükler:** Kosova, Türk halk edebiyatı, âşık edebiyatı.

### **Abstract**

Until today, some references on the tradition of minstrel literature in Kosovo have been handled as a sub-title within the framework of compilations or folk literature studies, but no detailed analysis has been made on this subject. The traditional minstrel tradition and minstrel literature, which is considered an important part of our literature, art, culture and social-aesthetic world, is one of the important values of our oral heritage. In order to trace this tradition, this issue, which we will examine and deal with scientific methods, will be examined with the literature history and folk literature research method. Important findings have been reached as a result of the surveys, field studies and reviews we have carried out on this field, which has a limited number of research and articles. The tradition of Turkish minstrel literature in Kosovo, which is born from the soul of the people and reflects the values living in the soul of the people, dates back to the arrival of the Ottoman-Turkish administration to the Balkans. The tradition of minstrelsy, which emerged and developed in Kosovo within the Ottoman-Turkish civilization, left a valuable and aesthetic oral legacy in these lands. Traditional Turkish minstrel literature in Kosovo, whose origins extend to Central Asia and Anatolia, has gained a unique identity in the Balkans. The oral and written Turkish folk literature tradition, which continued until the Balkan Wars, provided a strong and rich infrastructure for contemporary Turkish literature, which was revived after the Second World War, despite the withdrawal of the Ottoman administration. Kosovo Turkish folk literature, which serves as a bridge between the old and the new literature and maintains an important mission in terms of keeping the literary tradition alive, has also guided the national identity of the Turkish society, which has been transferred from

the ancestors to the new generations, to stay alive until now. In this context, the folk literature of the Kosovo Turks is a rich branch with the yields of minstrel literature. Since these yields were recorded in cönk and journals, oral folk literature genres were better preserved than lyric folk songs. However, most of the cönk and journals in question could not be preserved by the new administrations that came after the Ottoman Empire, sometimes consciously and sometimes because of the unconscious behaviors of the people themselves. As a genre, the members of this literature, which is rich with epics, rushes, enigmas, with the clear blue skies and minstrels, both entertained the listeners with their instruments and words in important social days and special ceremonies and excited them with their epics. These minstrels performed works that became famous in Anatolia and the Turkish world, as well as their own works, and kept this culture alive in these lands.

**Key Words:** Kosovo, Turkish folk literature, minstrel literature.

Balkanlara Türk izlerinin intikali Osmanlı öncesine uzandığı tespit edilmiştir. Günümüze kadar kesintisiz olarak gelen halk edebiyatı geleneği bilhassa Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlara intikaliyle, Kosova söz konusu olunca 1389 yılı-Birinci Kosova Muharebesi'yle başlatabiliriz. Halk edebiyatı ve divan edebiyatı olmak üzere iki kolda gelişen ve Balkan Savaşları'na kadar süregelen sözlü ile yazılı Türk halk edebiyatı geleneği, kesintiye uğramadan İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da devam etmiştir. Türk halk edebiyatı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra canlanacak olan çağdaş Türk edebiyatına güçlü ve zengin bir alt yapı sağlamıştır. Eski ile yeni edebiyat arasında hem köprü vazifesi gören hem de edebiyat geleneğinin canlı kalması açısından da önemli bir misyonu sürdüren Kosova Türk halk edebiyatı, aynı zamanda atadan yeni nesillere aktarılan Türk toplumunun millî kimliğinin canlı kalmasına kılavuzluk etmiştir.

Osmanlı ile birlikte Türk ulusunun kendi kültürlerini de Balkanlara taşıdıklarını, dolayısıyla bu topraklarda sözlü ve yazılı Türk edebiyatının temellerini de atarak çok üst düzeye ulaşan yazılı ve sözlü bir edebiyat oluşturduğunu ifade eden Prof. Dr. Nimetullah Hafız, bu eserlerin birçoğunun ne yazık ki tahrip olarak kaybolduğunu, çok azının kimi özel ve dünya kütüphanelerinde korunduğunu belirtmektedir. Hafız, elimizdeki halk edebiyatı metinlerinin çok kısıtlı olduğu için bu topraklardaki Türk halk edebiyatı zenginliği üzerine son hükmü getirmenin erken olduğunu savunmaktadır. Kosova Türk halk edebiyatıyla ilgili toplanan malzemelerin bu edebiyatın sadece yüzde otuzunu teşkil ettiğini belirten Hafız, sadece bu malzeme göz

önünde bulundurulduğunda Kosova Türk halk edebiyatının zengin bir edebiyat olduğu tezini öne sürmektedir. Avrupa’da ve Yugoslavya’da folklor derlemeleri üzerine çalışmalar yapıldığını, bu çalışmaların diğer ulus ve halkların halk folkloru ve edebiyatları üzerine gerçekleştirildiğini kaydeden Hafız, bu anlamda Yugoslavya’da Türk halk folkloru ve edebiyatının ihmal edilerek, bu ihmalin Türk halk edebiyatı zenginliklerinin kaydedilmeden ve korunmadan yok olmasına neden olduğunu ileri sürmektedir (Hafız, “Kosova Türk Halk Edebiyatı Metinleri” 5-6).

Hafız, buradaki topraklarda Türk divan edebiyatı gibi halk edebiyatının da paralel olarak gelişip zenginleştiğini belirtirken, o dönemdeki halk edebiyatının mevcut zengin örnekleri konusunda aynı görüşü Prof. Dr. Hamdi Hasan da paylaşmaktadır. Sarayevo kütüphanelerinde ciddi çalışmalar yapan ve buradaki yazmaları, cönk ve dergileri inceleyen Prof. Dr. Hasan’a göre, “Bu malzemenin içinde, türkülerinden başka, semai, destan, divan, murabba, mani, ilahi, kalenteri, şarkı ve gazel gibi halk ve divan edebiyatının birçok türlerine ve şekillerine rastlanılmıştır.” (Hasan, “Saray-Bosna Kütüphanelerindeki...” 15)

Araştırmacı-yazar Fahri Kaya, Osmanlıların Balkan Yarımadası’na gelmelerinden bu topraklarda İslamiyet ve Osmanlı yaşam düzeniyle birlikte halk edebiyatı geleneğinin de yayıldığını vurgulamakta, fethetilen Osmanlı erlerinin beraberinde kopuz ve sazlarını da getirerek, ele geçirdikleri yeni ülkelerde memleketlerinin türkülerini yaydıklarını ifade etmektedir. “Daha sonra halk arasında yerli bir halk edebiyatı gelişmeye başlamıştır. Bu ürünlerin tamamen özgün, Anadolu Türk halk edebiyatından farklı olduğu bilinen bir gerçektir.” diyen Kaya, bu bölgelerde yaratılan Türk halk edebiyatı için, “Öteki halk edebiyatlarının etkisi dışında kalamamıştır.” görüşünü paylaşmaktadır (Kaya 7-8).

Yüzyıllar boyunca saz ve söz eşliğinde, günlük yaşamda, önemli ailevi ve toplumsal günlerde, insan ilişkilerinde sürekli dillenen halkın dil ve edebî zenginliğini oluşturan bu ürünler bir nesilden diğer bir nesle aktarılarak günümüze ulaşmıştır. Bir süre sonra Anadolu’ya paralel ama bu topraklara özgü verimler de ortaya çıkmıştır. Günümüze ulaşanların dışındakiler unutulmuş, birçoğu da çok kültürlü ortamın etkileşim sebebi nedeniyle değişime uğramış, bu verimler aynı zamanda başka kültürlerin söz varlığı hazinesini de etkilemiş durumdadır. Türklerin yoğun olarak homojen bir ortamda gelişen ve yaşayan halk edebiyatının sözlü verimleri ise daha fazla korunmuştur. 21. yüzyıl dünyasının teknoloji ve eğlence yenilikleri, küreselleşme ile empoze edilen büyük sermayeye dayalı sanat ve kültür anlayışı, maalesef halkın ve

genç nesillerin, halkın öz benliğine dayalı bu değerlerden hızla kopmasına, unutulmasına ve halk kültürü olarak yozlaşmasına neden olmaktadır.

Balkan-Rumeli Türk halk edebiyatı ürünleri içerisinde anonim edebiyatı en zengin koludur. Bunu sırasıyla tekke ve âşık edebiyatı izler. Bu durum Kosova Türk halk edebiyatı için de geçerlidir.

## 1. Kosova Türklerinin Anonim Halk Edebiyatı

Kosova'da Türk folkloru ve Türk halk edebiyatının kaynakları şehirlerimiz ve köylerimizdir. Kosova söz konusu olunca Osmanlı-Türk kültür ve uygarlığının etkileri ilk olarak bu idarenin yerleştiği şehirler, daha sonra da kırsal kesimdeki yerleşim birimlerine intikal etmiştir. Türk kültürü verimlerinin yaratıldığı ve günümüze kadar izlerinin yoğun olarak ulaştığı tespit edilen yerler Prizren, Priştine, Gilan, Mitroviça, İpek, Vıçitırın şehirleri, yanı sıra Yanova, Dobruçan ve Mamuşa<sup>1</sup> köyleridir. İsmi zikrettiğimiz bu yerler Kosova Türklerinin de yaşadığı yerler olarak bilinmekle birlikte, Osmanlı idaresinin çekilişinden sonra bu şehir ve köyler yanı sıra bunun dışındaki birçok yerleşim birimleri daha kitleler hâlinde göç vermiştir.

Aşağıda türlerine göre tasnifini yapacağımız bu verimler başta Kosova Türkleri arasında nesilden nesile aktarılan ve günümüze ulaşmış halk edebiyatı verimlerini teşkil etmektedir. Ayrıca, Türkçeyi konuşan ve bilen, kimilerinin ana veya ata dili sayılan, birçoklarının da ortam-şehir dili olarak Türkçeyi öğrenip kullandıkları Arnavut, Boşnak, Roman, Sırp kökenli Kosova vatandaşlarının da dillerine, kelime hazinesinde, gündelik yaşamlarındaki iletişimlerine geçmiş halk edebî verimleri bulunmaktadır. Dolayısıyla Kosova'da Türk folkloru ve Türk halk edebiyatı sadece Kosova Türklerinin değil, diğer etnik kökenlere mensup toplulukların da ortak kültür zenginliğini oluşturmaktadır (Örn: deyimler, atasözleri, türküler... vs. vs.).

### 1.1. Anonim Halk Şiiri

Halk şiirleri, folklor verilerini, estetik ölçüler içerisinde işlemeye çalışmaktadır. Folklorun konusunu, genel olarak uygar topluluklar arasında yaşayan ve atalarının geleneklerini sözlü olarak devam ettiren halk ortaya çıkarır. Anonim halk şiiri bir sanatçının değil, tüm halkının malıdır. Halk arasında türeyip ağızdan ağıza dolaşan, yazılan, söylenenleri belli olmayan, ortaklaşa sözlü, çok kere besteli, yabancı etkilerden uzak kalan şiir koludur. Halk edebiyatımızın en zengin bölümü, halk şiirimizin kaynağına eğildiğimiz zaman folklorla karşılaşırız. Halk şiirimizin, ortak niteliklerini şöyle

1 Türk köyü Mamuşa 2005 yılında pilot belediye, 2008 yılına da tam belediye statüsüne kavuşmuştur.

sıralayabiliriz: Dil sadedir, sazla çalarak söylenir, çoğunlukla hece ölçüsüdür. Anonim halk şiirimizin en önemlileri: Mâniler, ninniler, türküler ve destanlardır.

## 1.2. Anonim Halk Nesri

Atasözleri, fıkralar, halk öyküleri genellikle düz anlatım şeklinde söylenmiş ve söyleyeni belli olmayan ortak (anonim) halk edebiyatı ürünleridir. Kosova Türk halk edebiyatı, anonim halk nesri türünde de zengin verimlere sahiptir. Konularına ve türlerine göre sınıflandırılırlar ve özellikle köy ve kasabaların toplumsal yaşamında önemli bir yerleri olduğu görülmektedir. Bu türler arasında atasözleri, deyimler, efsaneler, fıkralar, masallar vardır.

## 2. Kosova'da Türk Tekke Edebiyatı Geleneği

Türkler, Müslümanlığı kabul ettikten sonra, eski dinlerini büsbütün unuttular. Eski dinleriyle yeni inançlarını bağdaştırmak yoluna gittiler. Tanrıyı sevmek yoluyla anlamak, ona ulaşmak, böylelikle dünya da mutlu olmak yollarını aradılar. Bunun için tasavvuf denilen din felsefesini benimsediler. Bu düşünüşü anlatan eserler meydana getirdiler. İslam uygarlığı, "tarikat" dediğimiz birçok inanç yolları açarak, tasavvufa dayalı edebiyatımıza büyük yapıtlar kazandırmıştır. Tekke edebiyatı, tasavvuf konusunu işleyen bir edebiyattır. Eskiden tarikat adamlarının toplanıp tarikat gereklerini yaptıklarını yere tekke adı verdiler. Bu ortamlar edebiyatımızda "dergâh, zaviye, hankah, astan" tekke anlamında kullanılmıştır. Tekke edebiyatımızı etkileyen mezhepler; İslamiyet'te öğretti, bilim ve felsefe çığırını açtılar.<sup>2</sup> Tarikat, yollar anlamına gelir. Tanrı'ya ulaşmak için tutulan din kollarından her biri tarikattır. Osmanlı öncesi ve Osmanlı idaresinin genişlemesiyle birlikte kuzeyden ve güneyden Balkanlara ilerleyen ve hızla genişleyen bu tarikatlar Osmanlı idaresinin çökmesinden sonra duraksama dönemine girdiyse de bir süre sonra bu tekkeler faaliyetlerini sürdürmeye devam etmiştir. Bu etkinlikler çerçevesinde "Kosova Türklerinin Tekke Edebiyatı" diyebileceğimiz bir halk edebiyatı türü daha oluşmuştur. Bugüne kadar yapılan araştırmalar ve incelemelere göre Kosova'da 12 tarikattan 8'i mevcuttur. Bu tarikatların 53 tekkesi bulunmaktadır. Hafız'a göre, Kosova'da Rufailerin 5, Kadirilerin 15, Sadilerin 10, Nakşibendilerin 2, Melamilerin 5, Şazelilerin 1, Bektaşilerin 1, Sinanilerin 2 tekkeleri bulunmaktadır.<sup>3</sup>

2 İslam dini, Sünni ve Şii (Alevi) olmak üzere iki büyük mezhebe, Sünni mezhebi de Hanefi, Şafii, Maliki, Hanbeli adlı dört mezhebe ayrılır.

3 Bu tekkelerin 30'u Kosova'nın küçük ve büyük kentlerinde, kalan 14'ü ise köylerinde bulunmaktadır. Sayı bakımından birinci yerde Yakova kenti gelmektedir. Bu kentte 3 tarikatın 16 tekkesi

Tekke edebiyatı şairleri yalın bir dille, hece ölçüsüyle ya da aruzun heceye yakın yalın kalıplarıyla şiirler yazdılar. Tekke şiirinin genel adı, özel bestelerle okunan ve tarikatlara göre değişik isimlerle anılan ilahilerdi. Nazım birimi dörtlüktü. Ama gazel biçiminde yazılmış ilahiler de vardır. Bu edebiyatın düzyazı biçimini ise evliya menkıbeleri, efsaneler, masallar, fıkralar ve tarihat büyüklerinin yaşamlarını konu alan yapıtlar oluşturmaktadır.

Kosova söz konusu olunca, bilhassa Osmanlının çökilişi ile iki dünya savaşı arasında sayıca daha az ve ifade gücü daha zayıf olmasına rağmen, bu dönemdeki yaratıcıların çoğunu tekke veya çeşitli dinî kurumlarda çalışan, buralarda yaşayan şeyhler, dervişler oluşturmaktadır. Hafız'a göre en tanınmışları Feyzullah, Mehmet Efendi, Süleyman Efendi, Abdurrahim Fedai, Ali Hoca, Hacı Ömer Lütfü, Âşık Ferki, Süleyman Aşki, Kamil Nalbant ve başkalarıdır.

Acize Baba ayrıca tekke ozanlarından biri idi. Oldukça ilahileri vardır. İlahileri öteki şiirleriyle birlikte *Divan*'ında derlenmiştir. Kimi yazma cönk ve mecmualarda da öteki şeyhlerin ilahileri arasında onun da ilahileri bulunmaktadır (Koro 6-7). Diğer şairlerin eserleri günümüzde tekke veya kimi aydınların özel kitaplıklarında bulunmaktadır. Tekke şairlerin ele aldıkları konular genel olarak dinî konulardır (Hafız, "Eski Yugoslavya'da Çağdaş..." 139).

Bizim yapmış olduğumuz çalışmada ilahilerini tespit etmiş olduğumuz isimler arasında Acize Baba, Kamil Tosko, Ömer Lütfi, Âşık Ferki, Fethi Hafız, Ümmi Sinan vardır.

### 3. Kosova'da Türk Âşık Edebiyatı Geleneği

Âşık edebiyatı, Anadolu'da XVI. yüzyıldan sonra gelişen, anonim halk, tekke ve klasik edebiyatlarımızın etkisinde gelişen orta tabaka edebiyatımızdır. Balkanlardaki âşık edebiyatı da İstanbul ve Anadolu'ya paralel olarak gelişmiştir. Halk arasında yetişen saz şairlerinin meydana getirdiği edebiyattır. Birinci dönemde anonim halk edebiyatının etkisi altındadır; dili kıvrak, sadedir. Ölçüsü hecedir. İkinci dönemde; divan edebiyatının etkisindedir. Âşıklar, acemi birer divan şairi durumuna düşmüşlerdir. Saz şairleri, on yedinci yüzyıldan sonra köylerden kentlere inerler. Aydınların benimsediği divan şiirinin "Âşık Edebiyatı" mıza karışması, bu yüzyıldan sonra artar. Hece ölçüsüyle aruz, halk nazım biçimiyle divan nazım biçimleri halk şiirimizce

---

sürekli çalışmaktadır. Prizren'de 5 tarikatın 8 tekkesi, Mitroviça'da 4 tarikatın 7 tekkesi, İpek'te 3 tarikatın 4 tekkesi, Rahovça'da 3 tarikatın 4 tekkesi ve Kosova'nın öteki 17 bölgesinde birer tarikatın birer tekkeleri vardır. Hafız, Prizren gibi Türk kültür ve sanatının merkezi söz konusu olunca, Prizren'de ise Sinani Tarikati, Sadi Tarikati, Kadiri Tarikati, Halveti Tarikati, Melami Tarikati, Bektaşî Tarikati ve Rufai Tarikatları tasavvufî etkinlikler sürdürdüğünü kaydetmektedir.

kullanılır. Âşık adı verilen şairlerin bağlama, cura, tambura gibi sazlarla söyleyip çaldıkları sözlü, besteli edebiyat türüdür. Gelişme alanlarının başında kahvehaneler, asker ocakları, kervansaraylar, bozahaneler, tekkeler, konaklar gelmektedir. Eski Oğuz Türklerinin halk şairi ve türkücülerine verdikleri isim ozandır. Ozanlara sonraları saz şairi, âşık adı verilmiştir. Hece vezni ile düzenledikleri koşuklarını kopuzları ile okuyan ozanlar-âşıklar, sözlü olarak süregelen edebiyatımızı ünlü âşıkların yanında öğrenir, onlardan mahlas alır, âşıklığın tüm özelliklerini öğrendikten sonra sazlarıyla diyar diyar dolaşırlardı. Sazla, söz aynı zamanda artık onun geçim kaynağı sayılırdı.<sup>4</sup> Kosova Türklerinin halk edebiyatı, âşık edebiyatı verimleriyle de zengin bir koldur. Bu verimler cönk ve mecmualara kaydedildiğinden sözlü halk edebiyatı türleri ve lirik türkülerine nazaran daha iyi korunmuş bir durumdadır. Ancak söz konusu cönk ve mecmuaların tümü elimizde olsaydı bugün hem Kosova Türk halk edebiyatı hem de edebiyatımızın bu kolu daha da zengin olacaktı. Hafız, yüze yakın fotokopisi yapılmış özgün cönk ve mecmualardan derlediği bu türdeki metinlerin hece ve aruz ölçüsüyle yazılı olduklarını belirtmektedir. Hafız, ancak *Kosova Türk Halkı Edebiyatı Metinleri* kitabına aruz vezniyle yazılı bu malzemeyi dâhil etmemiş, sadece hece ölçüsüyle yazılmış muamma ve destanlara yer vermiştir.

Kosova’da yetişen Türk halk şairleri sazlarıyla birlikte il il dolaşarak başka kent ve köyün âşıklarıyla bir araya gelir, onlarla fasıl tertip ederek dörtlük örme yeteneklerini yoklamak için yarış yaparlardı. Bu âşıklar Bosna Hersek’in Sarayevo, Makedonya’nın Üsküp, Sırbistan’ın Niş, Arnavutluk ve Yunanistan’ın en önemli şehirleri yanı sıra Türkiye’nin âşıklar merkezi sayılan halk sanatı merkezlerini ziyaret ederlerdi. Sazlarıyla, sözleriyle önemli toplumsal günlerde ve özel merasimlerde dinleyicileri hem eğlendirmiş hem de söyledikleri destanlarla heyecanlandırmışlardır. Bu âşıklar kendi eserleri olduğu gibi Anadolu’da ve Türk dünyasının ad yapmış, eserleri dilden dile dolaşan (Koroğlu, Öksüz Dede, Kayıkçı Kul Mustafa, Katibi, Karacaoğlan, Âşık Ömer, Gevheri, Dertli, Dadaloğlu, Emrah, Seyrani... gibi) âşıklarının eserlerini icra edip bu kültürü buradaki topraklara taşımışlardır.

**Destanlar:** Destan, âşık şiir türlerinden biridir. Uzun soluklu “epoeler”den çok uzaktan ilgili bulunduğu ileri sürülmektedir. Âşık edebiyatımızda destan, koşmanın genel karakteri içerisinde girer. Bireysel ve toplumsal konular işlenir. Saz şairleri, olayları doğru olarak anlatmayı, gördükleri

4 Âşıklarımızın kimisi “pirdolusu”, kimisi “erdolusu” içmiştir. Seveceği dilberin cemalini pir’lerden görenler, o güzel uğruna bitip tükenmez serüvenlere karışanlar “pirdolusu” ile; zorlu savaşlara katılanlar “erdolusu” ile sarhoş olmuşlardır. Bu gibi eski saz şairlerinin şiirlerini “cönk” adı verilen antolojik defterlerde bulunmaktadır. Bkz. (Karaalioğlu 273-274).

ile duyduklarını değiştirmeden, halkın düşüncesiyle birlikte yansıtmayı ön plana alırlar. Kosova'da âşıklar edebiyatının zengin türleri arasına destanlar da girmektedir. Bu edebî türlerin son kısımlarında âşıkların adları veya mahlası geçtiğinden, bu sayede eser müelliflerinin de kim olduğu bilinmektedir. Prizrenli Âşık Ferki, Mitroviçalı Murad Ağa, İsmail, Gedahi, Pürderi, Murati, Fezai, Kamil, Şemsiya, Mustafa, Fetah, Yaşar Hafız, Şefki Sudanlı, Seyhi, Savfet, Fikri gibi âşıklar, destanlarının son beytine mahlaslarını düşükleri için bu sayede Kosovalı âşıkların isimleri tespit edilebilmiştir.

Ancak adları ve mahlasları geçmeyen cönk ve mecmualara kaydedilmiş çok sayıda destan bulunmaktadır. Kimi âşıkları mahlasları kaydedilmişse de bu âşıkların kim ve nereli oldukları, nerede doğup nerde öldükleri, hayatları, eserleri hakkında ayrıntılı bilgiler bulunmamaktadır.

Kosova Türk destanları on beş ile otuz dörtlük arasında, bazılarının ise elli, hatta altmış dörtlülüğü bulunmaktadır. Kosova âşıklarının bazıları tahsilli kimselerdir ancak onların eserleri bilgi düzeyi yetersiz kişiler tarafından kopyalandığı veya çoğaltıldığı için dil, vezin bozuklukları ve ağız özelliklerinin etkileri görülmektedir.

Kosova Türklerinin âşık edebiyatında ad yapmış isimlerinden ve son temsilcilerinden biri Prizren'li Âşık Ferki'dir. Esas adı İbrahim Sipahi olan Âşık Ferki 1807 yılında Prizren'de doğmuş, âşıklığa başlayınca Ferki mahlasını almıştır. Prizren İlkokulu'nu tamamlayan Ferki, bir süre Prizren Belediyesi'nde çalışmıştır. Bu işten ayrılan âşık, ölene kadar kahve ve düğünlerde türkü söyleyerek, saz çalarak geçimini sağlamıştır. Bütün Balkanları gezmiş, İstanbul'a giderek âşıklarla tanışmıştır. 1908 yılında vefat etmiştir. Dönemin tanınan âşığı Âşık Ferki'nin incelemeye alınan 12 destanı 11'li hece ölçüsü ve koşma nazım biçimiyle yazılmıştır. Birçok destanında yer yer hece hatalarına rastlanmaktadır. Bazı destanları Arap alfabesine göre tanzim edilmiştir. Âşık Ferki'nin öğüt-taşlama, kişisel-toplumsal taşlama, doğal afetleri, çevreye ün salmış kişileri, savaş konulu ve güldürücü nitelikli olmak üzere toplam 21 destanı bulunmaktadır.<sup>5</sup>

Âşık Ferki, destanlarında geleneksel anlatımla vermek istediği mesajı işlemektedir. Destanlar konu bakımından sınırsızdır. Âşık Ferki, destan

5 Destan-1 Ferkiyâ Gulampâre, Destan-1 Zenpâre Âşık Ferkiyâ, Sanat Destanı, Destan-1 Sanat, Yemekler Hakkında İhbar Olunan Destan, Destan-1 Bekâr ile Evli, Destan-1 Yalancı İle Doğru, Destan-1 Kahveci ile Kömürçü, Destân-1 Kaynana İle Gelin, Sarhoş ile Meyhanecinin Destanı, Destan-1 Ferkiyâ, Destan: Âşık, Destan-1 Âşık Ferkiyâ, Destân-1 Şitâ-1 Âşık Ferkiyâ, Kız Kaçırma Destanı, Destan-1 Pirzerin Vâkıa, Destan-1 Mamuşa, Destan-1 Ramadan Zaskok, Destan-1 Belde-i Vilâyet Pirzerin Âşık Ferkiyâ, Kars Destanı, Destan-1 Yunân-1 Âşık Ferkiyâ. – (Hafız, “Âşık Ferki, Hayatı ve Eserleri”)

konularını seçerken ele aldığı konuyu toplumun yapısını göz önünde bulundurarak, destanların toplumda görmek istediği iş veya uyandırmak istediği duygu ve düşüncelere uygun düşen anlatım biçimini seçmektedir. Âşık Ferki destanlarını öykü etme temeline dayalı olarak anlatmaktadır. İşlenen konuya göre anlatım biçimi seçilmiştir. Olaylar, kişiler üzerine kurulmamıştır. Âşık Ferki'nin dili Prizren ağzı özelliklerini taşımaktadır. Dil yer yer konuşma dilinden uzaklaşmaktadır. Giriş bölümü dua ile başlayan destanlar, olaya hazırlık cümleleriyle öyküye geçmektedir. Olayın aktarılmasında karşılıklı söyleşmeye dayalı bir anlatım vardır. Olayın anlatımından sonraki bölümde âşık, doğrudan anlatımla olayı yorumlar, öğütler vermektedir. Olaylardaki olumsuzlukları dine önem vermeye, Allah yolunda yürümeye bağlayıp insanları Allah yoluna çağırılmaktadır. Âşık, pek çok konuda destan yazarak geniş bir perspektifi olduğunu göstermiştir. Toplumsal konulara duyarlıdır. Olaylardaki kişi, yer adları ve halkın olayı değerlendirmesi yönleriyle destanlar sosyal tarihe kaynaklık etmektedir. Ayrıca doğa ve toplumsal olayların arka planında insan ilişkileri görülmektedir.<sup>6</sup> Destanlarımızdan bir örnek:

Sofra ortasında altın tabaklar  
Etrafında dizilse yağlı gevrekler,  
Bıldırcın kebapıyla tazı börekler  
Taze pişmiş üstüne duman olsun.

Tabaklar geldin çifte çifte  
Şekerli reçelden edelim sefte,  
Onun ardına ekşili köfte  
Dolma yerken gönlüm şad olsun.

Ocaklarımız tuğla taşı  
Baklava yemekleri başı,

6 Âşık Ferki'nin kimi destanlarından âşığın yaşadığı dönemin halk kültürüne, mutfak kültürüne, sanatlarına ait geniş bilgiler ediniyoruz. Savaş destanlarında tarih kitaplarının yazmadığı bazı gerçekler yer almıştır. Âşık bu destanlarda olayları ad ad vererek ayrıntıları gözden kaçırmamıştır. Âşık Ferki güldürücü destanlarda konuları, anlatımı abartarak güldürü öğelerini sıralar. Âşık taşlama niteliğindeki destanlarında bazı toplum sorunlarına dikkat çekerek, sorunların içyüzüne değinir. Birçok destanında zamane insanının bozulduğundan eski törelerin kaybolup gittiğinden yakınarak düzenden şikayetçi olmuştur. Âşık Ferki, Prizren ve çevresinde halk üzerinde derin izler bırakan konularda yazdığı destanlarında halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olur. Dönemine ışık tutar. Âşık Ferki'nin destanları Kosova Prizren ve çevresinin sosyo-kültürel şartlarını belirlemekte yardımcı olacaktır. Ferki'nin destanları; söylendiği dönemin sosyal yapısını, halkın psikolojisini, düşünüşünü, yaşayışını, inançlarını, duygularını yansıtmaları yönüyle sosyal tarihe kaynaklık ederler. (Artun, "Balkanlarda Destan Söyleme Geleneği..." 6)

Bal halvası onun eşi  
Taze pişmiş üstüne duman olsun.

Süt pirinç hayat vermiş cana  
Bal koyup yesem kana,  
Gülaç baklavası, makarna pilavı  
O da boğazımda kolayca revan olsun.

Koyun paçası sirke sarımsağıyla,  
Bal koyup yesem kana,  
Oturup başlasam dört parmağımla  
Ben yerken görenler hayran kalsın.

Yassı kadaif canımın canı  
Tel kadaif gönlümün sulatını,  
Tatar böreği pek severim anı  
İçinde kıyma ile soğan olsun.

Sofra kurulunca dal kılıç yarılır  
Ballı lokma bir bir sayılır.  
Güvercin kızartmasına gürenler bayılır  
Bunları yedikçe karnın şişman olsun.

Kayseri pastırması nam vermiş cihana  
Yumurta yağ ile pişüp girse sahana,  
Patlıcan musakkasına olmaz bahane  
Etlı bamyaya derdine derman olsun.

Bir zaman cihanda sağ olursam  
İstanbul içinde mühim olursam,  
Bu yemekleri her gün bulursam  
İstersen altı ay ramazan olsun.

Aşık olan der ki çoktur işlerim  
Tavuk dolmasını sever dişlerim,  
Kavurma ile cenge başlarım  
Yahni ile imtihan olsun. (Prizren)<sup>7</sup>

**Koşmalar:** Koşma halk edebiyatımızın en yaygın nazım biçimlerinden biridir. Çoğu 4+4+3 veya 6+5 duraklı olmak üzere on bir hecelidir. Aynı

7 “Yemekler Hakkında İhbar Destan”ı Prizren’li Âşık Ferki’nin destanıdır. Bkz. (Hafız, “Kosova Türk Halk Edebiyatı Metinleri” 134)

koşmada bazen bu iki ölçünün kullanıldığı olur. Koşmalar, klasik şekli dörtlük denilen, dört mısralık ulusal nazım birimlerimizden 3-6'sının art arda sıralanması ile meydana gelir. Kafiye düzeni birinci dörtlükte *abcb* veya *abab*, diğer dörtlüklerde *aaab* şeklindedir. Âşık edebiyatının en önemli türü olan koşma, aşk, sevgi, doğa güzellikleri gibi lirik konuları işlemekte kullanılır. Koşmanın insan ve doğa güzelliğini öveni güzelleme, yiğitlik temasını işleyen koçaklama, bir kişiyi ve toplumun kötülüklerini eleştirenleri taşlama, yaşla ilgili olanları ağır adını alır. Âşık Ferki'den bir koşma örneğimiz:

Cemal-ı resulu edenler mir'at                      İnsanda zahirim buyurdu Mevla  
 Aleme gösterir hayr-u hasenat                    Çar-ı anasir almış bir nurdan ziya,  
 Defterlerinde var her bir kuyudat              Bazı adem üzüm fehm etmez asla,  
 Keşf olmuş ezelden hüvviyyet-i babı. Ferkiya anların olma türabı.<sup>8</sup>

**Muammalar:** Muamma, halk şiirinde bir kimsenin ya da varlığın adını gizleyen şiir demektir. Âşık edebiyatında muammanın özel bir önemi vardır. Âşıklarca muamma düzenlemek ya da bir muammayı çözmek bilgi ve zekâ ister. Kahvelerde muamma teşhir edildiği gecelerde sigara ve nargile içilmez, kimse sesli konuşmaz, herkes intizam içinde oturur. Halk şairi tarafından hazırlanmış muamma büyük ve uzaktan okunabilecek bir yazı ile kâğıda yazılır ve tahtaya yapıştırılır.

Tahtaya bir milimetre kalınlığında bal mumu sürülür. Âşıklar nöbetle kahveye gelenlere işine ve halk arasındaki derecesine göre ağırlamalar söylerler. Ağırlanan kişi de ağırlığına göre muammanın etrafındaki bal mumu sürülmüş tahtaya para yapıştırır. Muammayı kim çözerse paraları alır ve muammayı tertipleyen âşık da bir taksim çıkarırdı. Şayet bu muamma birkaç gece kahve duvarında asılı kalır, kimse tarafından da çözülmemiş olursa sahibi olan âşık bunun ne olduğunu söyler ve bütün paraları alırdı.

Kimi Kosova Türk saz şairleri çok sayıda muamma da yazmışlardır. Bir kâğıda yazılı olarak kahvelerin hususi köşelerinde yapıştırılan muammalar, çözme gününe kadar orada kalırlardı. Muammaların çözüleceği gece, Kosova saz şairleri dinleyicilerin huzurunda toplanır, uzun süren fasıl yapar, türkü ve destan söyledikten sonra muammayı beyitle ve konuşmalarla çözmeye girişirlerdi. Muamma çözülmese sonunda muammayı kuran saz şairi elinde sazıyla kendisi çözerdi. Âşık Ferki'nin günümüze kadar ulaşan birkaç muamması dışında öteki saz şairlerinin muammaları ele geçmemiştir.

8 Âşık Ferki'den koşma örneği. Bkz. (Hafız, "Âşık Ferki Hayatı ve Eserleri" 81)

**MU'AMMA**

Bu bir mu'ammadır, sançı saci şeytanlıdır,  
Girdiği mahall anına da'ima zıندانlıdır,

Çok kederi dokunur insanlara,  
Hem dahi büyük, küçük hayvanlara.

Mekânı, durağı hep izdiham,  
Anlaşılmaz gezdiğinden hiç meram.

Kendisi büyük değil, bir sıfır,  
Bir fitne ile ufaklar ezer.

Galiba et tersine mu'ammaya,  
Yeryüzünde bulunur, çıkmaz havaya.

<b>Huruf Kelime</b>	<b>Nokta</b>	<b>Hesab Ebced-i Kebir</b>
4	2	1

**Semailer:** Semailer; özel bir usulle bestelenen, dört mısradan ibaret bir şarkı çeşididir. Halk edebiyatına aittir. Aruzun dört veya iki mefailün ölçüsü ile söylendiği gibi, 4+4 heceleriyle de nazmedilir. Semailer, 3-5 ve daha fazla dörtlük olabilir, biçim bakımından koşma gibi olup sevgi, güzellik konuları işlenir. İstanbul'da semai kahvelerinin yanında, saz şairlerinin uğrak yeri açık kahvehaneler de vardı. 18. yüzyıldan sonra halk şairlerinin toplandıkları karşılıklı semai okudukları bu kahveler en çok İstanbul, Anadolu ve Rumeli'de görülmektedir. Âşık Ferki'nin derlenip yayınlanan eserleri arasında üç semaisi de bulunmaktadır. Bunlar aruz vezniyle yazılmış olup ikisi Melami tarikatı, biri de Allah'ın güzelliği ve ululuğu üzerindedir. Semaile-rimizden örnekler:

**SEMAİ I**

Bilürsün çün ezelden biz harabat ehliyüz yahu  
Giyindik gülmeği suzi melamet ehliyiz yahu  
Fena fillahımız fehm eyledik kalu beladan hem  
Anınçün baş eğip her dem tarikat ehliyüz yahu.

Hurufata emek sarf etmeyiz bir noktadan gayrı  
Mekânı tuttuk hemen ende vilayet ehliyüz yahu  
Ayan oldu müvehilde der çün men-aref sırrı  
Ul'ul-ebzarine alemde kanaat ehliyüz yahu

Sekahum hamri ey Ferki seni mest-i mudam etmiş  
Alurlar curasun senden sehavet ehleyüz yahu

### SEMAİ II

Muhammed Nuri'nin pürtu feşanı sensin ey nuri  
Onurunla münevverdir cihanı senden alur nuri,  
Se'adet tacını giydi sana bize olan aşık  
İçerler dest-i pakinden o camle ab-ı enkuri

Cemal-i paki miratın ki görmek istedi Musa  
Buyurdun lentarını ol kemalin oynadup Turi,  
Bütün alem senin suhunla her demde olup ihya  
Tavaf etti o gönlüne erenler beyti ma'muri.

Türab oldu sana secde ederken daima Ferki  
Kemal-i izzetinden çün oluptur ali desturu  
(Hafız, "Âşık Ferki Hayatı ve Eserleri" 75-77)

### Sonuç

Sonuç olarak Kosova'da Türk halk ve âşık edebiyatı geleneğinin zengin bir yaratıcılık çeşidine sahip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Osmanlılar iskân politikalarıyla Balkanlara konar-göçer Türk oymaklarını getiriyor, şehir ve kasabalara yerleştiriyorlardı. Ayrıca yeni yurtlarına bağlanmaları ve hayatlarını sürdürebilmeleri için çiftçi ve zanaatı olan Türk göçmenlere toprak veriliyordu. Osmanlı Devleti, Rumeli'deki yeni toprakları fethettikçe insanlar, önce evlerde ve kışlalarda, daha sonraları tekke ve medreselerde Türkçe konuşmuşlardır. Halk, bayramlar, merasimler, kutlamalar nedeniyle bir araya geldikçe sözlü halk edebiyatının her çeşidini kullanmıştır. Bu yolla halk edebiyatı ürünleri kuşakta kuşağa geçerek gelenek oluşturmuş ve zaman içerisinde korunmuştur. Zaman ve mekân içerisindeki değişiklikler bölgenin özellikleri ve nitelikleri ile kendine özgü bir çehre oluşturmuştur. Tespit ettiğimiz bu türler, anonim halk şiiri, maniler, türküler, tekerlemeler, ninniler, bilmeceler, atasözleri, deyimler, efsaneler, fıkralar, masallar, ilahiler, destanlar, koşmalar, muammalar, semailer olmak üzere geniş bir yelpazeden oluşmaktadır. Bu türler bugüne kadar Balkan ve Kosova Türkolojisi çalışmaları çerçevesinde yapılan araştırmalar neticesinde tespit edilebilmiştir. Yazıldıkları hâlde kaybolan veya hâlâ keşfedilemeyen, günümüze kadar ulaşılanları dışında söylendikleri hâlde unutulmuş halk edebî verimlerini göz önünde bulundurduğumuzda, bu türlerin sayıca ve çeşit olarak daha da fazla olduğunu söylemek mümkündür.

Hece vezniyle yazılan halk edebî türlerinin çoğunun dili sade veya yöre ağızlarına özgüdür. Arzu vezniyle yazılan eserlerde Arapça ve Farsça kelimeler yanı sıra bu kelimelerin Türkçeye etkisi açık bir şekilde görülmektedir. Cönk, mecmua ve divanlarda ele geçirilen veya çoğaltılan eserlerdeki kimi yazım hataları dışında dildeki kelime zenginliği ve halk edebî üslubu sanatları açısından Kosova Türk halk edebiyatına baktığımız zaman, Türk dünyası, hatta ona paralel olarak gelişen İstanbul ve Anadolu'daki sözlü halk sanatları düzeyinde güçlü ve eş değerde olduğu görülmektedir.

Konu bakımından, bağlı olduğu edebiyata sadık kalınarak geleneksel konuların dışında çıkmadığı gibi bu yörelere özgü yaşam biçimi öğeleri ve tarihsel olaylara da ayna tuttuğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla denebilir ki geleneksel Türk halk edebiyatından gücünü alan Kosova Türk halk ve âşık edebiyatı, kendine özgü bir kimlik ile eserler yaratmıştır. Bilhassa bu yörelere özgü konuları deyimlerde, atasözlerinde, tekerlemelerde, ninnilerde, bilmeceelerde, türkülerde, destanlarda, efsanelerde, fıkralarda, masallarda, koşmalarda bulmak mümkündür.

Öyle ki Osmanlı idaresinin çekildiği İkinci Balkan Savaşları'ndan sonra kurulan Krallık Yugoslavya'sı, akabinde İkinci Dünya Savaşı ile kurulan Yugoslavya Sosyalist Federasyon Cumhuriyeti'ne ve 1951 yılında Kosova Türklerine kendi ana dillerinde, Türkçe eğitim hakkı tanındığı döneme kadar bu edebiyat halkın gündelik yaşamları sırasında ve önemli günlerinde millî kültür ve geleneklerini sürdürmede, dolayısıyla millî bilinçlerinin korunmasına, canlı tutulmasına yetebilmiştir. Diğer değerlerimiz olduğu gibi Kosova'daki Türk halk edebiyatı da yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel değişiklikler ile geçlerden olumsuz olarak etkilenmiştir.

### Kaynakça

- Boşkov, V. "Turska knjizevnost u Jugoslaviji", *Enciklopedija Jugoslavije*, Sayı VIII, (1972): 399-402.
- Güçlütürk, Taner, "1951-2001 Yılları Arasında Kosova'da Türk EdebiYaratıcılığı", yayınlanamamış doktora tezi, "Kiril ve Metodij" Üniversitesi, "Blaze Koneski" Filoloji Fakültesi, Üsküp, 2011.
- Hafız, Nimetullah. "Yugoslavya da Yayımlanan Kitaplar Bibliyografyası", *Sesler Dergisi* Sayı:180, Üsküp 1983.
- —. *Kosova Türk Halkı Edebiyatı Metinleri*, Priştine: Kosova Üniversitesi Priştine Felsefe Fakültesi, 1985.
- —. *Aşık Ferki Hayatı ve Eserleri*. Prizren: Doğru Yol Kültür ve Güzel Sanatlar Derneği Yayınları, 1986.

Hasan, Hamdi. "Kao Poseban Zanr Turske Narodne Poezije Turske Narodnosti Jugoslaviji u Casopisu Sesler", *Prilozi za Orijentalnu Filologiju*, Sayı 38/1988, Sarajevo, 1989: 178.

——. *Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Karaalioglu, Seyit Kemal. *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi 1, Başlangıçtan Tanzimat'a*. İstanbul: İnkılap ve AKA Basımevi, 1980.

Kaya, Fahri. *Yugoslavya'da Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1992.

Koro, Hüsnüye. *Âciz Baba Divanı ve Sözlük Bilimi Açısından İncelenmesi*. Prizren: 2006.

Krasnić, Mr. Daver. *Çevren Dergisinin Balkan Türkleri Edebiyatındaki Yeri ve Edebi Faaliyetleri*. Prizren: BALTAM Yayınları, 2007.

Şabaoviç, Hazim. *Knizevnost Muslimana Bosne i Hercegovine na Orijentalnim Jezicima Svjetlost*. Sarajevo: 1973.

Vırmiça, Raif. *Kosova'da Fatih Devri Eserleri-Kosova Efsaneleri*. Prizren: Kosova Türk Araştırmacılar Derneği Yayınları, 2008.

### **Elektronik Kaynaklar**

Artun, Erman. "Balkanlarda Destan Söyleme Geleneği ve Prizrenli Âşık Ferki'nin Destanları", <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/6.php>

Hafız, Nimetullah. "Eski Yugoslavya'da Çağdaş Türk Edebiyatı", <http://www.makturk.com/modules.php?name=News&file=print&sid=139>

# Kırgızistan'da Âşıklık Geleneği

## The Tradition of Minstrelsy in Kyrgyzstan

Altınbek İSMAİLOV\*

### Özet

Kırgız kültüründe, âşıklık geleneğinin çok önemli yeri vardır. Âşıklık geleneği, kuşaktan kuşağa aktarılan söz sanatıdır. Âşık, genelde usta-çırak ilişkisi içinde yetişir ve bulunduğu toplumun aynası sayılır. Âşıklar, komuzlu (sazlı) ya da komuzsuz (sazsız) doğaçlama yoluyla birkaç biçimde şiir söylerler. Âşıklık geleneği, Kırgızistan'da geçmişten günümüze kadar sürdürülmektedir. En önemli temsilcileri; Ket Buka, Balıkooz, Esenaman, Eşmambet, Osmonkul, Alımkul, Kalık, Ceñicok, Korgol, Toktogul Satılğanov, Barpy Alıkulov, Estebes Tursunaliev, Tuuganbay Abdiev, Zamirbek Üsonbayev, Elmırbek İmanaliev, Cenişbek Cumakadır ve Aalı Tutkuçev'dir. Kırgızistan'daki âşıklık geleneği, 2008 yılı itibarıyla UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kayıtlıdır.

**Anahtar Sözcükler:** Kırgızistan, âşık, tökmö akın, komuz.

### Abstract

The tradition of minstrelsy has a very important place in Kyrgyz culture. The tradition of minstrelsy is an oral art handed down from generations to generations. The minstrel usually grows up in a master-apprentice relationship and is considered a mirror of the society he lives in. The minstrels sing poems in several forms, improvising with or without a komuz (instrument). The Minstrelsy Tradition has been maintained in Kyrgyzstan from past to present. The most important representatives are Ket Buka, Balyrooz, Esenaman, Osmonkul, Alymkul, Kalyk, Jenijok, Korgol, Toktogul Satylğanov, Barpy Alykulov, Estebes Tuesunaliev, Tuuganbai Abdiev, Zamirbek Usonbaev, Elmırbek İmanaliev, Jenishbek Jumakadyr and Aaly Tutkuchev. The minstrelsy

---

\* Öğretim Elemanı, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, E-posta: altınbek.ismailov@manas.edu.kg

tradition in Kyrgyzstan has been registered on the UNESCO Representative List of the Intangible Culture Heritage of Humanity as of 2008.

**Key Words:** Kyrgyzstan, minstrel, tokmo akyn, komuz, culture.

### **Giriş**

Âşıklık geleneği, kuşaktan kuşağa aktarılan söz icra etme sanatıdır. Âşık sözünün Kırgızca karşılığı “tökmö akın” olarak geçer. Tökmö, ozanın ağzından kafiyeli mısraların dökülmesi anlamını taşır. “Akın” kelimesi ise Türkçedeki şair sözünü karşılamaktadır. Âşığın yaratıcı özelliği, şiiri hemen sözlü olarak, hiçbir hazırlık yapmadan oluşturmasıdır. Âşıklar, komuzlu (sazlı) ya da komuzsuz (sazsız) doğaçlama yoluyla birkaç biçimde şiir söylerler. Usta âşıklar, kendilerine has bir üslup oluşturarak sözlerini kendilerine ait ezgiyle icra ederler. Henüz olgunlaşmamış, çıraklık dönemindeki genç âşıklar ise uzun süredir var olagelen başkalarına ait üslup ve ezgilerden faydalanırlar.

### **Âşık Türleri**

Kırgız âşıklarının eserlerini, hayatlarını ve sosyal statülerini ilk defa geniş kapsamlı olarak inceleyen edebiyatçı Tazabek Samançın, yaratıcı özelliklerine göre âşıkları dört türe ayırır:

#### **1. Öğretici Âşıklar (Nuskooçu Akındar)**

Araştırmacıya göre, bu tür âşıkların eserlerinin anlamı çok derindir. Onların eserlerinde tarihsel, sosyal özellikler, yaşamdaki çelişkiler ve çatışmalar tanımlanır.

#### **2. Yama Âşıklar (Camakçı Akındar)**

Samançın'e göre bunlar belagat sanatının örneklerini oluşturan âşıklardır. Bu tür âşıkların mısraları çeşitli olay ve günlük hayata odaklandığından, onların eserlerinin anlamı öğretici âşıklarınki gibi derin olmaz.

#### **3. Masalcı Âşıklar (Comokçu Akındar)**

Masalcı âşıklar Manas, Semetey, Seytek gibi büyük destanları kendilerine has üslup ve tarzda ezbere söyleyen sanatkarlardır. Onlar genelde komuz kullanmadan destanları icra ederler. Bu tür âşıklara bir yandan manasçı veya dastancı adı verilir.

#### **4. Komedyen Âşıklar (Kuudul Söz Ustattarı)**

Bunlar güzel konuşma üstatlarıdır. Onların sözleri belirli bir olaya veya kişiye odaklanıp, çok etkileyici ve kısa olur. En önemli özelliği, mizahi ve ironik olmasıdır.

### Âşık Yetiştirme

Âşıklar genelde usta-çırak ilişkisi içinde yetişirler. Yüzyıllar boyu yaşatılan âşıklık geleneğine göre, genç âşığın ustasının yanında ders alması gerekmektedir. Kırgızistan'daki âşıklık geleneği üzerine çalışan bilim adamı Abdısalam Obozkanov (Obozkanov 31), âşıkların olgunlaşma sürecini şu şekilde sınıflandırır:

#### a) Öğrenci (Camakçı)

Camakçı sözü öncekilerin izinden giden, onların işlediği konulara odaklanan, kendine has üslup ve ezgisini bulamayan sanatçıları ifade eder. Kırgız âşıkları arasında hiç olgunlaşmayıp ömür boyu camakçı olarak hayatını sürdüren sanatkârlar da bulunmaktadır.

#### b) Sanatta Ustalaşmak (İrçılık)

Genç âşık yıllardır usta âşığın yanında onun çırağı olarak yetişir. Sonra ustasının hayır duasını alarak tek başına halk önüne çıkma iznine kavuşur. Bağımsızlığına kavuşan âşığın ilk adımı atışmayla başlar. Atışma sırasında her zaman rakibine üstün gelip onu yenmeye çalışan âşık, tecrübe kazanır ve gün geçtikçe olgunlaşır.

#### c) Özgür Olmak (Tökmölük)

Tökmö akın seviyesine ulaşan âşığın en önemli özelliği, kendi üslubunu ve yolunu bulmasıdır. Onlar çırak yetiştirme ve komuz çalma sanatının da ustalarıdır. Ünlü tökmö akınların çoğu Manas söylemişlerdir. Özgürlüğüne kavuşan, büyük söz ustası derecesine yükselen tökmö akınların seviyesine göre halk eskiden onları “ak tañday”, “cez tañday”, “bülbul”, “kara caak” diye adlandırmışlardır.

### Atışma Türleri

Kırgızistan'daki âşıklık geleneğinde atışmanın çok önemli yeri vardır. Çünkü âşık deyince, Kırgızların aklına ilk olarak atışma gelir. Geçmişte olduğu gibi, bugün de Kırgız toplumunda milli bayramlar, düğünler, yarışmalar, festivaller, tüm etkinlikler âşıklar karşılaşmasıyla başlar. Abdısalam Obozkanov'un sıralamasına göre, Kırgız âşıklarının kullandığı atışmanın 6 türü mevcuttur:

#### 1. Nazire Atışması (Alım-Sabak Aytışı)

Nazire, bir âşığın söylediği mısralarını diğer bir âşığın aynı uyak ve ölçüde benzer bir biçimde devam etmesi demektir. Nazire söyleme, Kırgız kültüründe iki ya da ikiden fazla âşıkların katılımıyla gerçekleştirilir. Örneğin,

- Cenicok: Taşkenge barsan **bara ber**,  
Tayganday çurkayt **Karager**.  
Taalayına tuş keldi,  
Tartınbay atın **çaba ber**.
- Korgol: Taylagın koyup Turatbek,  
Tartaygan töönü **maga ber**.
- Toktogul: Kokongo barsan **bara ber**,  
Koyondoy ırğıyt **Karager**.  
Kor kılбайt atın barında,  
Konogo baylap **çaba ber**.
- Cenicok: Samarkan barsan **bara ber**,  
Say külügün çaba ber.  
Saratanda kurutpay,  
Sarayga kamap **baga ber**.
- Toktogul: Namanganga barsan **bara ber**,  
Namıska çurkayt **Karager**.  
Naarazı bolboy Turatbek,  
Narcagın sanap **ala ber** (Korgol 162)

Burada üç âşık sırayla aynı uyak ve ölçüde benzer bir biçimde birbirlerini takip ederek, **siyah** bir atın Taşkent, Kokon, Semerkant ve Namangan şehirlerine kadar yorulmadan koşacağını söylüyorlar. Aynı zamanda Turatbek isimli müşteriye o iyi koşan atı satın almasını tavsiye ediyorlar.

## 2. Bulmaca Atışması (Tabışmaktuu Aytış)

Kırgız âşıkları arasında bulmaca atışma geleneği çok yaygındır. Âşıklarca bulmaca hazırlamak ya da bir bulmacayı çözmek bilgi ve zekâ ister. Genelde âşıkların seviyesi bulmaca söyleme ve çözme esnasında belli olmuştur. Örneğin, önde gelen Kırgız âşıkları Barpı ile Cenicok'un şu mısraları bulmaca söyleme tarzında icra edilmiştir:

- Cenicok: Öydö ötöt kök döböt, (Mavi köpek yukarıya koşuyor,  
Bul emine boluçı? (O nedir acaba?)  
İldiy ötöt boz döböt, (Beyaz köpek ise aşağıya koşuyor,)  
Şul emine boluçı? (O ne olabilir acaba?)

Barpı: Öydö ötkön kök döböt (Yukarıya koşan mavi köpek)  
 Amal bolot Cenıcok. (Eylem demektir Cenıcok.)  
 İldıy ötkön boz döböt, (Aşağıya koşan köpek ise,  
 Şamal bolot Cenıcok (Rüzgâr demektir Cenıcok.)  
 (Toktogul 13)

### 3. Sanat Atışması (Sanat Aytış)

Kırgız âşıkleri arasında atışmanın sanat söyleme türü çok yaygın değildir. Sanat söyleyen âşıkler günlük hayattaki herhangi bir problemleri, insanların karşılaştığı zor durumlarını dile getirirler. Sanat atışmasını tüm âşıkler beceremez. O yüksek seviyeye ulaşan usta âşıkler tarafından icra edilir.

### 4. Hatib Atışması (Çeçendik Aytış)

Hatib atışması, âşık sanatının en yüksek örneği olarak sayılır. Bu tür atışma hatib derecesine giren, söz ustası sayılan büyük âşıkler arasında düzenlenir. Hatib âşık rakibini sorguya çekip, susturmaya ve onu yenmeye çalışır. O sırada karşıdaki âşık sorulara cevap vererek hemen diğer âşığın ek sik tarafını ve zayıf yönlerini bulmaya gayret eder.

### 5. Horlama Atışması (Kordoo Aytışı)

Bazı âşıkler, kendisinin herkesten üstün olduğunu, karşıdaki rakibinin ise çok zayıf kaldığını belirterek seyirciler önünde onunla alay eder, onu küçümser ve horlar. Diğer âşık da yapabildiği kadar daha etkili sözleri kullanarak karşıdaki âşığı utandırmaya, rezil etmeye çaba gösterir. Bu tür atışmalar Kırgızların Sovyet rejimine geçiş dönemine kadar sık kullanılmıştır.

### 6. Mizah Atışması (Тамашалуу Айтыш)

Mizah atışması daha çok bayram, yarışma ve düğünlerde düzenlenir. Nazire atışmasındaki gibi bir âşığın söylediği mısralarını diğer bir âşığın aynı uyak ve ölçüde benzer bir biçimde devam etmesi gerekmektedir. Mizah atışmasını gerçekleştiren âşıklerin esprili sözlerine mizah ve eleştiri eşlik eder. Bu tür atışmalarda âşıklerin amacı birbirini kazanmak değil, onların hedefi insanları coşturmak ve herkese bayram havasını hissettirmektir (Obozkanov 117).

Dile getirdiğimiz atışma türleri günümüzde de kullanılmaktadır. Âşıkler karşılaştıkları zaman bazen bu tür atışmalardan birini seçerler, bazen onları karışık şekilde faydalanarak birinden diğerine geçebilirler. Özellikle bayan âşıklerle erkek âşıklerin arasındaki atışmalar hem esprili hem de ilgi çekici yönüyle popülerdir.

Son zamanlarda televizyon ve büyük konser salonlarında gerçekleşmeye başlayan Uluslararası Âşıklar Yarışması geleneksel hâle gelmiştir. Komuz ve dombra eşliğinde atışma yapan Kırgız, Kazak âşıkları bazen Kazakistan, bazen Kırgızistan'da karşılaşılırlar. Etkinliğe katılan çok sayıdaki seyircilerin ve jürilerin değerlendirmelerine göre âşıklar dereceye girip, ödül kazanırlar.

### Sonuç

Âşıklık geleneği, Kırgızistan'da geçmişten günümüze kadar sürdürülmektedir. En önemli temsilcileri; Ket Buka, Balıkooz, Esenaman, Eşmambet, Osmonkul, Alımkul, Kalık, Ceñicok, Korgol, Toktogul Satılğanov, Barpı Alıkulov, Estebes Tursunaliev, Tuuganbay Abdiev, Zamirbek Üsonbayev, Elmirebek İmanaliev, Cenişbek Cumakadır ve Aalı Tutkuçev'dir.

XIX.-XX. yüzyıl, Kırgızistan'daki âşıklık geleneğinin gelişmiş, zirveye ulaşmış, çok değerli usta âşıkların yetiştiği bir dönem olmuştur. Bu dönemi âşıklık sanatının "Altın Devri" olarak adlandırabiliriz. Âşıklık geleneği, Kırgızistan'da geçmişten günümüze kadar sürdürülmektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılan âşıklık geleneğine ait sözlü eserler günümüze kadar ulaşmıştır. Âşıklık sanatının değerli temsilcilerinin isimleri caddelere, sokaklara, üniversite ve okullara verilmiştir. Geçmişte olduğu gibi, bugün de Kırgızistan'daki milli bayramlar, düğünler, yarışmalar, festivaller, tüm etkinlikler ünlü âşık ve manasçılarla başlar. Kırgız geleneğine göre ilk açılış konuşmalarını onlar yaparlar. Kırgızistan bağımsızlığına kavuştuktan sonra âşıklık geleneğini sürdürmek ve genç âşıkları yetiştirmek amacıyla "Âşıklar Vakfı" kurulmuştur. Kırgızca "Aytış Fondu" olarak adlandırılan vakıf, her yıl Uluslararası Âşıklar Yarışması düzenlemektedir. Aynı zamanda günümüzdeki yetenekli genç âşıklar için mektep sayılan "Âşıklar Vakfı" usta-çırak ilişkisini sağlamaktadır. Kırgızistan'daki Âşıklık Geleneği, 2008 yılı itibarıyla UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kayıtlıdır.

### Kaynakça

- Korgol. Bişkek: Adabiyat Yayınevi, 1993.
- Toktogul. Frunze: Adabiyat Yayınevi, 1989.
- Klassikalık İzildöölör: Akındar Çıgarmaçılığı, 2-kitep./Tüz.: A.Akmataliev, M.Kölbæevz. – Bişkek: Print-Express Yayınevi, 2017.
- Obozkanov A. Tökmölüktün Başatı, Kalıptanuu Etaptarı Cana Sinkrettüü Tabiyatı. Bişkek: Şam Yayınevi, 2006.
- Sooronov O. Biz Bilgen Cana Bile Elek Toktogul: Darektüü Bayan. – Bişkek: Turar Yayınevi, 2014.

# Âşık Alasgar Yaraticılığında Vatan Güzelliklerinin Tanımı

## The Description of the Beauties of Homeland in Âşık Alasgar's Creativity

Aybaniz ASKEROVA\*

### Özet

Âşık edebiyatını zenginleştiren konulardan biri de doğadır. Âşık'ın sözlerinde doğal manzaralar ve doğal güzellikler tek başına anlatılmaz, insan ruh hâli ve etkinliği ile bağlantılı olarak yüceltilir.

Bilindiği gibi Azerbaycan zengin bir tabiata sahiptir. Ovaları, çayırları, her çeşit meyve bahçeleri, çeşit çeşit çiçekli dağları, aşılmaz sırtları, yüksek zirveleri, buz kaynakları, uçsuz bucaksız sık ormanları, dağlara giden dolambaçlı yolları, fışkıran vadileri, taşan nehirleri, yaz dağları, kışı bunların arasında kuş civıltıları vardır. Ceylanlar, geyikler, nergisler, menekşeler. Doğa bu topraklara her türlü tükenmez nimeti vermiştir. Azerbaycan'ın kırsal nüfusu ilkbaharda dağlara çıkar. Sonbahara kadar orada kalır. Sonbaharda insanlar sıcak köylerinde toplanır. Elçilikler, rozetler, düğünler birbirinin yerini alır. Bütün bunlar âşıkların müziğinde ve sözlerinde şarkılara ve dillere dönüşür.

Âşık şiirini gözlemlerle zenginleştirmiş, Âşık Alasgar içerik, şekil çeşitliliği, saf, duru halk dilinin kullanımını bakımından Azerbaycan şiirine emsalsiz hizmetler vermiştir. Âşık Ali'nin öğrencisi Âşık Alasgar, âşık şiiri tarihinde bir ekol kurmuştur. Çalışmalarının ana teması neredeyse aşktır. Âşık Alasgar'ın aşk sözleri samimiyeti, akıcılığı ve etkililiği ile ayırt edilir. Her şeyden önce Âşık Alasgar bir doğa aşığı ve vatan aşığıdır. Âşık, doğanın bir eseri olan dağlardan, ovalardan, pınarlardan, rengarenk çiçeklerden, lale yamaçlarından ilham aldı.

Dağlar, halk âşıklarının hayal gücünde-modern estetik anlamda-büyüklüğü bir simgesidir. Bu yücelik, dağların ulaşılmaz yüksekliklerinde

\* Azerbaycan Sumgayıt şehri, Okul Numarası 15, E-posta: esgerov453@gmail.com

ve azametinde olduğu kadar, insanlara sığınak olmasında da yatmaktadır. Âşığın hayalinde dağlar, katı bir halk kahramanını andırır. Cömertliğinde insanlara cömert olan bu kahraman kimdir ve dağlar bu cömertliğin vücut bulmuş hâlidir.

İnsanlar arasında ayırım yapmayan, nimetlerini kimseden esirgemeyen dağların çiçekleri ve pınarları herkes içindir. Dağlar yenilmez ve gururludur.

Âşık şiirinde dağların doğal güzelliği ateşli bir ilhamla yüceltilir. Güçlü ustalar, doğa tasvirinde toplumsal konulara da değindiler. Âşık Alasgar, âşık şiirinde dağları yücelten ustalardan farklıdır. Âşık Alasgar, dağlara bir dizi ekleme yaptı. Bu açıdan bakıldığında büyük ustanın “Dağlar” sözü özellikle dikkat çekicidir.

Bu bileşimin insan tarafından acımasızca sömürüldüğü bir toplumda, dönemin sınıf katmanları hayat buluyor. Âşık, yalnızca Tabiat Ana'nın bu karşıt katmanları ayırt ettiğini açıkça belirtiyor. Elbette modern toplumda, tüm sınıflardan bağımsız olarak, dağlar onlara koynunda bir yer verir ve kamusal yaşamda farklıdır. Dağlar ise toplumsal adaletsizliğe karşı mücadele eden ve mücadelelerine doğrudan katılan Babek, Köroğlu, Nabi ve Karam gibi millî kahramanların sığınağıdır. Şair, bu özelliklerinden dolayı, “Sardar haraç vermez, saha eğilmez.” gibi şiirsel ifadelerle, doğal güzellikten ziyade bir kale, doğal bir kale gibi dağları yüceltir.

Âşık Alasgar'ın vatanın güzelliğine adanan diğer şiiri “Dağlar”da doğanın gizemlerini sanatsal bir şekilde tasvir ediyor ama burada mevcut toplumsal yapıya karşı protesto açıkça hissediliyor. Âşık, insanları gözlerini açıp ihtiyatlı olmaya, kavimler arasındaki fitnenin yol açtığı musibetlere bakmaya, güzelliği harap olmuş dağlara bakmaya ve sorusuyla halka talimat vermeye çağırır.

**Anahtar Sözcükler:** Âşık, vatan, dağ, doğa, güzellik.

### Abstract

One of the topics that enriches Âşık's literature is nature. In Âşık's words, natural landscapes and natural beauties are not described alone, but are exalted in connection with the homeland and activity of the human spirit.

As it is widely known, Azerbaijan has a rich nature. It has plains, meadows, all kinds of orchards, mountains with all kinds of flowers, impassable ridges, high peaks, ice springs, endless dense forests, winding roads leading to the mountains, gushing valleys, rugged mountains, springs and streams, as well as gazelle, deer, daffodils, violets. Nature has bestowed all kinds of inexhaustible blessings to these lands. Azerbaijan's rural population goes to

the mountains in the spring. They stay there until autumn. In the late autumn, people gather in the warmer villages. Visits, gatherings, weddings take place. All this turns into songs and languages in the music and words of the minstrels.

He enriched minstrel poetry with observations, and Âşık Alasgar gave unparalleled services to Azerbaijani poetry in terms of content, variety of forms, and the use of pure, clear folk language. Âşık Alasgar, a student of Âşık Ali, has established a school in the history of Âşık poetry. The main theme of his work is almost entirely about love. Âşık Alasgar's words of love are distinguished by their sincerity, fluidity and efficiency. First of all, Âşık Alasgar is a nature and native lover. Âşık was inspired by the mountains, plains, pines, colorful flowers and slopes full of tulips, which are a work of nature.

The mountains are a symbol of greatness in the imagination of folk minstrels in the modern aesthetic sense. This greatness lies in the inaccessible heights and majesty of the mountains, as well as in the fact that they are a refuge for people. In the minstrels' dream, the mountains are reminiscent of a strong national hero. This hero is generous to his people, and the mountains are the embodiment of this generosity.

The flowers and springs of the mountains, which do not discriminate between people and do not spare their blessings from anyone, are for everyone. The mountains are invincible and proud.

In Âşık's poem, the natural beauty of the mountains is exalted with a fiery inspiration. Strong masters also touched on social issues in the image of nature. Âşık Alasgar is different from the masters who raised the mountains in Âşık's poetry. Âşık made a series of additions to the mountains. From this point of view, the great master's word "Mountains" is especially noteworthy.

In a society where this knowledge is ruthlessly exploited by man, the class strata of the period come to life. Âşık clearly states that only Mother Nature distinguishes these layers. Of course, in modern society, independent of all classes, the mountains give them a place in their bosom and they are different in public life. The mountains are the refuge of national heroes such as Babek, Koroglu, Nabi and Karam, who fight against social injustice and directly participate in their struggles. Due to these features, the poet, with poetic expressions such as "Sardar does not give a damn, does not bend to the field.", raises the mountains like a castle, a castle more than a natural beauty.

Âşık Alasgar's other poems are dedicated to the beauty of the homeland, "Mountains", depict the mysteries of the nature in an artistic way, but here the protest against the existing social structure is clearly felt. Âşık urges

people to open their eyes and be careful, to look at the calamities caused by the strife among the tribes, to look at the mountains whose beauty has been ruined, and to instruct the people with their questions.

**Key Words:** Minstrel, homeland, mountain, nature, beauty.

Âşık müziği, sözlü Azerbaycan müzik kültürünün en eski kollarından biridir, âşık sanatının önemli bir parçasıdır. Âşık sanatında müzik, şiir, keşif, dans, pandomim ve tiyatro sanatının unsurları organik olarak birleştirilmiştir. Âşık şiiri, beyit, geraylı, muhammas, ustadname gibi türlerin yanı sıra kilit ile birlikte beyit tacnis ve cigali tacnis çeşitleri de vardır. Âşık müziğinin en yaygın türlerinden biri, müzik eşliğinde solo şarkı söylemektir. Saz çalma, tarihsel gelişim sürecinde giderek bağımsız bir sanatsal önem kazanmıştır.

Destanlar, şarkılar ve efsaneler nesilden nesile aktarılır ve anlatıcının olay örgüsünün ayrıntılarını ve renkli şiirsel görüntüleri ezberleme yeteneğine bağlı olarak değişir. Sözlü yaratıcılığın korunmasında ve sanatsal değerlerinin zenginleştirilmesinde halkın manevi zenginliğini koruyan halk anlatıcılarının rolü büyüktür.

Azerbaycan'da eski çağlardan beri destan şairleri vardır. Daha sonra XVI.-XVII. yüzyıllarda âşıklar olarak adlandırıldılar. Azerbaycan'ın profesyonel âşıkları iki kısma ayrılır: İcra âşıkları ve şair âşıkları. Âşık şiirsel yaratıcılıkla meşgul değildir. Profesyonel hikâye anlatıcıları olarak folklorun doğasının çok iyi farkındadırlar. Bireysel yeteneklerine bağlı olarak folklorunda, özellikle nesir formlarında (destan, anlatı) çeşitli değişiklikler yaparlar.

Âşık'ın eserindeki ana şiirsel boyut hece ağırlığıdır. Âşık havası metni ağırlıklı olarak paragraflardan oluşmaktadır. Her paragrafın başında enstrümantal bir giriş vardır. Âşıkların eserlerinde beyit, muhamme, ustadname, kilit gibi milli şiir türleri ile bunların geraylı, divani, tecnis gibi manzum imgeleri yaygındır. Güzelleştirmenin lirik türü, âşıkların çalışmalarında önemli bir rol oynar. Burada ana figür olan kahraman yüceltilir.

Eski zamanlarda âşıklar yalnız veya müzisyenlerle seyahat eder, şehirleri ve köyleri gezer, düğünlerde ve halk şenliklerinde sahne alırdı. Âşıkların repertuarında aşk konulu birçok lirik eser vardı. Bunlar işi yapan âşıklara, diğer âşıklara ait olabilir ve genellikle popüler şarkılardır. Âşıkların konuşmalarının ana bölümünü destansı efsanelerin, kahramanlık ve romantik aşk destanlarının anlatımı oluşturdu. Kahramanca "Mısır" atmosferi genellikle âşıkların değişimi sırasında oynandı ve belirli bir tema etrafında doğaçlama yapıldı.

İki, üç ve bazen dört âşığın katıldığı bu tür yarışmalar her âşığın yaratıcılığında önemli bir olaydı. Bu yarışmalar sırasında doğaçlama şiirler okundu. Âşıklardan biri belli bir konuda bir ayet okuyordu. İkinci mısrayı söyleyen rakip âşık, şiirin sadece temasına değil aynı zamanda ölçü ve kafiyesine de uymak zorundaydı. Yarışmayı zorlaştırmak için âşıklar birbirlerine şiirler şeklinde bilmeceler sordular. Tempoyu aşan, şiirin boyutunu bozan ya da bilmeceyi çözemeyen bir âşık kaybeden sayılır ve geleneğe göre müziğini kazanan âşığa teslim etmek zorunda kalırdı.

Bu tür yarışmalarda, âşığın sadece karmaşık bilmeceleri söyleme yeteneği değil, aynı zamanda onlara hızlı bir şekilde cevap verme yeteneği de çok değerliydi.

Azerbaycan'da ulusal bir miras olarak paha biçilmez ve çok önemli bir profesyonel kompozisyon kaynağı olarak kabul edilen halk sanatında mevcut âşık sanatı için yeni niteliksel özellikler karakteristiktir. Bu miras alıntı değildir, çok fazla incelik ve yerinde tonlama, metroritm, karakteristik sesler, figüratif bileşenler kullanır. Âşık sanatı Azerbaycan toplumunun manevi dünyasının ruhunda ve kanında olduğu için bu doğaldır.

Bir milletin tarihî değeri ve manevi gelişme düzeyi, o millete ait yaratıcı insanların yaratıcı faaliyetinin sonuçlarıyla belirlenir. Elbette Azerbaycan halkının yaratıcı yönlerinden biri de asırlık âşık müziğine yansır. Bu, insanların felsefi kültürünün oluştuğu özel bir sanatsal düşünce alanıdır. Şiir, müzik, dans ve performansın sentezi bu sanat biçiminde kendini gösterir.

Âşık müziği, bir âşığın ahlaki değer ve eylemlerini yüceltir ve onlardan ilham alır. Âşık sanatının ana temaları aşk ve tabiatın güzelliği, insan ve yaptıklarıdır. Aslında bu yaratıcı süreç bir sentez olarak, yani bir doğaçlamacı âşık tarafından bir teatral performans olarak söylenmektedir. Tabii ki son zamanlarda âşıklara bir Azerbaycan halk çalgısı olan balaban icracıları eşlik etmektedir.

Genel olarak âşık şiirinin ve edebiyatının en yüksek zirvesi sayılan büyük ustamız Âşık Alasgar'ın adı, kişiliği ve yaratıcılığı hepimiz için çok değerli ve yerlidir. 18 Şubat 2021'de Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı İlham Aliyev, Azerbaycan âşık şiirinin önde gelen temsilcisi, güçlü bir söz ustası olan Âşık Alasgar'ın 200. yıldönümü vesilesiyle bir emir imzaladı: Âşık Alasgar çok değerli katkılarda bulundu. Halkın ruhuna uygun eserleriyle Azerbaycan kültür mirası hazinesi. Azerbaycan edebiyatının parlak sayfalarından biri, sanatçının doğaya karşı sevgi ve vatanseverlik duygusu aşıl原因, anadilimizin saflığını, anlam potansiyelini ve sınırsız ifade olanaklarını birleştiren derin renkli yaratıcılığıdır.

Bize göre Âşık Alasgar'ın sanatsal mutluluğunun temelinde iki faktör yatmaktadır: Biri kadim vatanımız Ulu Göyça'nın edebî ortamında doğup yaşamış olması, diğeri ise yerli dilde örnek şiirler üretmesidir. Âşık Alasgar doğa hakkında yazarken yerli doğanın dilini konuşur, doğayı şairin Göyçe lehçesiyle konuşur. Bu yaratıcı süreçte, ana dilimizin eşsiz sanatsal güzelliği ortaya çıkar. İfadelerinin her biri, sanatsal keşif düzeyine yükseliyor gibi görünüyor. Âşık Alasgar'ın şiirini büyük bir edebî dil olayı olarak değerlendiren Profesör Maharram Hüseyinov şöyle yazıyor: “Âşık Alasgar'ın şiiri, her şeyden önce, eşsizliği tam olarak anlaşılamayan harika bir sanat dünyasıdır. Coşkusu, asi ruhu, hüznü, zarafeti, lirizmi ile öne çıkan Âşık Alasgar, dil zenginliği, kelime dağarcığının renkli kullanımı, dilbilgisel anlatım araçlarının esnekliği ve dinleyicinin kalbinde parlaması ile sevilir ve ayırt edilir.”

Âşık Alasgar'ın duygu ve düşünceleri daha çok hayatla, toplumsal gerçeklerle, doğayla olan iletişimde ifade edilir ve bu iletişim ve temastan doğan konuşmalar lirik duyguyu zenginleştirir. Yazarın hayata, zamana ve dünyaya dair şiirsel görüşlerinin çok yönlülüğü ortaya çıkar. Âşık Alasgar'ın dilinde neredeyse tüm sanatsal konuşmalar estetik bir olaya dönüşür. Şiirlerinin çok önemli bir bölümünün mısralarının hitabet ve bestelerden oluşması şu faktörle de açıklanmalıdır: “Gülpari”, “Şapari”, “Peri”, “Gözel”, “Melek”, “Hurşid”, “Gada”, “Yazig”, “Şah Dağ” ve diğerleri. Bu konuşma dizileri şiirsel dilin müziğinin tüm notalarını düzenler ve dinleyiciyi onların gizemli ve büyümlü dünyasına daldırır. Ana dilinin daha etkin kullanımının geliştirilmesi, Âşık Alasgar'ın eserlerinde özel bir yoğunluk kazanmış ve bunun sonucunda eserleri mükemmel bir şiirsel olay hâline gelmiş, poetik üslubun prestiji artmıştır. Âşık Alasgar'dan bu yana âşık şiirinde herhangi bir nesneyi ele alırken deyim zenginliğine rastlamıyoruz ancak kalıplaşmış mecazlı söz ve ifade sistemine yeni tonlar, yeni şiirsel yiyeceklerin geldiğine tanık oluyoruz: Âşık Alasgar'ın dilinde hitapların çekicilikle birleşmesi daha mükemmel üslup özellikleridir. Bu veya diğer figürlerin etkinleştirilmesi, konuşmaları bir şiir dili birimine dönüştürme faktörü ile de bağlantılıdır. “Tadı elinden çıktı, kanlı bir veba, kırılmayan bir hasret kalp.”

Âşık Alasgar'ın şiirinin dilsel ve üslup özelliklerini inceleyerek eserlerin diline baktığımızda, isim birleşimleri sistemine dâhil olan belirsiz isimlerin benzersiz sabit formlarını ve modellerini kullandığını görüyoruz. Âşık Alasgar'ın eseri belirli tamlamalar kadar zengin olmasa da belirsiz isim tamlamaları bakımından da zengindir. Bu kaçınılmaz olarak belirsiz isim bileşiklerinin çeşitli formlarını etkiler. Nitekim bu kombinasyonların kullanımı şairin sanat anlayışını, şiirsel düşüncesini, konu alanını, fikrini vb. geliştirir. Bu

nedence, bileşiklerin gelişme sıklığı istatistiklerini incelerken Âşık Alasgar'ın eserindeki belirsiz ismi şairin karakteristik bir özelliği olarak görüyoruz.

Âşık Alasgar'ın şiirlerindeki belirsiz isim, bileşiklerin form unsurlarının formlarının anlamlı bir kavramıdır ve güçlü söz ustasının eserlerinde belirli bir şekilde ortaya çıkar. İçeriğin izin verdiği ölçüde, belirsiz isim tamlamalarının kullanımı, kelime tasarrufu kriterlerinin tüm ilkelerine odaklanmaktadır. İzlenimlerin kalitesi, formun güzelliğinden, formun sanatından kaynaklanır. Sanatsal düşüncenin uyumu, şiirsel yemeğin genişliği, gücünü derin içerik içeren kompakt form formlarından alır.

Görüldüğü gibi, XIX. yüzyıldan önceki dilimizin gelişim tarihinde olduğu gibi, Âşık Alasgar'ın şiirlerinin dili de bu kombinasyonların çeşitli biçimlerini üst düzeyde kullanmış ve içerik bakımından en mükemmel örneklerini oluşturmuştur. Ortak bir peyzaj kaynağına sahip Âşık Alasgar'ın eserlerinde bu derneklerin gelişme sıklığının analizi, bu derneklerin kapsama alanı ve faaliyetinin geniş olduğunu göstermektedir.

Âşık Alasgar'ın poetikası da deyimsel kombinasyonlar açısından oldukça zengindir. Âşık Alasgar kelimesinin dezavantajı, halkın ahlakını yansıtan ve halkın düşünce biçimini yansıtan derin halk bilgeliği ve deyim malzemesine dayanmasıdır. Bu, sanatçının figüratif düşüncesini ulusal köklere bağlar. Âşık Alasgar'ın şiiri, Azerbaycan dilinin tazeliğini, özgün ifade araçlarını hem iletişim dilinin hem de halk düşüncesinin sanatsal ve estetik zenginliğini, anadilin gücünü, uyumunu ve müziğini bünyesinde barındırıyordu. Halkla kendi dilinde sanatsal iletişimi, Âşık Alasgar'ın şiirinin ayrılmaz bir parçası olarak onaylandı. Basit bir konuşma dilinin halk ahlakı tercümanına dönüştürülmesinde yeteneğin rolü sorusu ortaya çıktı. Âşık Alasgar'ın dili, Azerbaycan dilinin güzelliği ve ciddiyeti, doğallığı, lüksü ve samimiyeti ile güzelliğin dilidir. Bu dilin özü, derin felsefi düşünceler, bilgelik ve zengin sanatsal kaya ile hayati konuları ortaya çıkarabilmesidir. "Onurun kıymetini bilene, şerefi bekleyene inşallah, hiçbir yerde rezillik olmaz." Âşık Alasgar'ın bilgece sözleri sanatsal keşif düzeyindedir. Halkın hikmetli sözlerine benzer sözler, üslup tatlılığının yanı sıra düşündürür. Bireysel aforizmalar, bilge ifadeler, Âşık Alasgar'ın sanatına zamanın nefesini katar ve ona yaşama hakkı, sonsuz sanatsal yaşam verir. Azerbaycan dilinin cazibesi aforizmalarla ortaya çıkar. Okuyucuyu düşündüren özlü dizeler, aynı zamanda derin bir anlam yükü ile büyük bir eğitici değere sahiptir. "Her ağaçtan sandalet, her yapraktan çiçek, Her toprağın tadı dümdüz olmayacak, olmayacak." İlâhî mısralar, büyük âşık-şairin esinli yüreğinden, emsalsiz şiirsel tabiattan akar. Göyçe halkının kültürel düzeyini, maneviyatını ve şiirsel nefesini canlandıran şiir

dilini stilistik ve anlamsal bir faktör olarak kullanan Âşık Alasgar'ın gücünün bir tezahürüdür. Âşık Alasgar'ın tarzının tipik bir özelliği anlamlı bir düşünme biçimi, şiirsel sonuçlar, akılcıca genellemeler, kural olarak dilinde aforizmalar şeklinde görünür. "İki kalp birbirini tutmazsa Alan perişandı, gelen de perişandı." Âşık Alasgar'ın aforizmalarında halk deyiminin nefesi hissedilir. Sanatçının bireysel üslubunu belirleyen poetik özelliklerden biri olarak, sanatsal düşünce ve ifade tarzına yeni bir renk verir.

Âşıkların birkaç ayeti, onlarca ayeti ve atasözleri halkın dilinde atasözleri ve benzetmeler hâline geldi: "Eski düşman asla gelip dost olmayacak.", "Kaderin beş incisi aktı.", "Ruh candan yoksun değil.", "dönmeyen fedakarlık", "kıyamet ateşinden gelen kötü sözler", "Dost uzaktadır, bir kalp anılmaz.", "Ağrın varsa şarap içebilirsin.", "Saygısız koku düşmanı aldatır.", "İnsan söylediğinden yüz çevirmesin.", "Komşusuna geç bakan acıkmıştır.", "Hayat güzeldir, gün güzelken ahır beyazdan iyidir oda." ve benzeri. Âşık Alasgar, sözünü bin yıllık bir geleneğin akışı içinde söylediği, kimseyi tekrarlamadığı ve alışılmadık bir konuşma sanatı yarattığı için büyüktür. Bahtiyar Vahabzade, Âşık Alasgar'ın anadilimizde şiirin en saf, en mükemmel örneğini yaratmasını şöyle yazar: "Alasgar'ın şiiri bir halk şiiridir. Bazen bu şiirlerin bir kişi tarafından değil, insanların kendileri tarafından yaratıldığı görülüyor. Çünkü bu şiirler halkın ruhunun, halk ahlakının feryadıdır. Bu Alasgar'ın şiirinin birinci yanı, ikinci yanı ise Alasgar'ın şiiri en başından hayatın kendisidir... Alasgar'ın şiirinde Azerbaycan doğası, Azerbaycan ruhu konuşur. Vatanımız hakkında yüksek sesle şarkılar."

Âşık Alasgar'ın renkli, çok yönlü şiirinin dilini ve üslubunu incelerken Âşık Alasgar'ın dilinin, onun ebedi konuşma sanatını asırdan asra, zaman zaman ve nesilden nesle aktaran bir dal olduğuna dikkat etmek gerekir. Güçlü sanatçının ölümsüz şiirleri, yalnızca çağdaşlarının değil, sonraki tüm nesillerin zenginliği hâline geldi. Solda saz çaldığı için solak âşık olarak da anılırdı. Sözlerini her zaman doğru söyleyen ve düşüncelerini hedefe odaklayan bilge ihtiyar, hiçbir zaman sol görüş söylememiş ve halkımızın gönlünde ebedi taht kuran şiir devinin hayatı, Azerbaycan'ın millî çalgısı, ölümsüz müziğinin tellerine dokunduğunuzda, Alasgar'ın ruhu, Alasgar şiirinin gizemli ve büyümlü dünyası ağzını açacak, bir inci gibi kulaklarınıza süzülecek ve bir kez daha ebedi hafızaya taşınacak ve "Alasgar'ın ömrü müzik kadar uzun!" Ayet, bu millette devamlı surette tasdikini bulacaktır.

Âşık Alasgar, kadim topraklarımızdan, eşsiz doğal güzelliği ile öne çıkan Göyça ilçesine bağlı Ağkilsa köyünde doğdu. Babası Almammad bir

çiftçi ve marangozdu ve çocukları büyüdüğünde geçimini sağlamak için bir değirmen işletti.

Alasgar özel bir eğitim almamasına rağmen halk meclislerinde hadis, masal ve destanlara büyük ilgi göstermiş ve duyduklarını güçlü hafızasında tutmuştur. Halk âşıklarının toplantıları ve düğünleri, müziğe ve söze ciddi bir ilgi uyandırmış ve ilk şiirlerinin oluşmasına neden olmuştur.

Oğlunun yeteneğini gören babası, âşıklık sanatının sırlarını öğrenmesi için onu Âşık Ali'nin yanına yerleştirir. Âşık Ali'den aldığı ustalık dersleri, Alasgar'ın bir sanatçı olarak gelişmesinde büyük rol oynadı. Âşık Alasgar'ın son toplantılarının konusu her yere yayıldı ve Göyçe, Erivan, Nahçıvan, Gazah, Karabağ, Gence, Kelbecer ve diğer yerlerde düğünlere ve kutlamalara davet edildi. Âşık, müziği, sözleri ve tavırlarıyla köyde usta bir sanatçı olarak büyük ün kazandı.

Ailesinin yaşlılığında başına gelen trajediler âşıkları derinden etkilemiş ve kalbinde karamsarlığa neden olmuştur. Âşık Alasgar, Ermeni Taşnakların Göyça ilçesinde yaptığı katliam sonucunda ailesiyle birlikte Kelbecer'in Yanşak köyüne oradan da Tatar'a taşındı. İki yıl sonra memleketine dönen âşık burada yaşamına son vermiş ve 1926'da ölmüştür.

Âşık Alasgar'ın düğün ve şenliklerde, çeşmelerde ve çayırarda spontane olarak dile getirdiği gerayli, kuşma, tecnis, deyişme, ustadnâme, mukhammas ve benzeri türlerdeki eserler, Âşık Alasgar'ın zengin sanat mirasına sahiptir. Şiirlerinde ana yer aşk ilahisi, güzelliğin tanımı, doğanın tanımı, ahlaki ve eğitici fikirlerin yayılması, sosyal utancın eleştirisidir.

Âşık'ın eserinin bir kısmı, toplumdaki eksiklikleri, adaletsizliği ve sömürüyü eleştiren sosyal içerikli şiirlerden oluşur. "Dışarıda" ve "Görmedim" de hayatın zorluklarını gören bilge âşık, yaşadığı dönemde gördüğü eksiklikleri, zulmü, adaletsizliği ve keyfiliği keskin bir şekilde eleştirir.

Bu tür şiirlerde eleştirinin hedefleri "çarlık yöneticileri" icra memuru, kokha ve ayrıca "sadakatsizliği", "nakas", "mukhennat", "korkak"ı teşvik eden sömürücü lordlar, haydutlar, ikiyüzlü, aldatıcı din adamlarıdır.

Bu büyük usta, âşık şiirinin hemen her türüne hitap etmiş ve her birinde büyük başarılar elde etmiştir. Halk sanatının tükenmez kaynağından akan bu eşsiz eserler folkloru, dilin sadeliği, üslup güzelliği, form çeşitliliği ile dinleyiciyi ve okuyucuyu her zaman memnun etmiş, kendisini güzel hissetmesine neden olmuştur. Bileşik, istenci, isen ve geçişsiz, yaratıldığı günden itibaren anlam derinliği, samimiyet, doğallık, canlılık ve şekil tükenmesi bakımından örnek teşkil etmiştir. Bu eserlerde doğru kelime seçimi, kafiye çeşitleri, içeriğe göre sıfatlar, alegori, mecaz, abartma, tekrar, zıtlık vb.

kullanım becerisiyle her zaman dikkatleri üzerine çekmiştir. Şiirleri müziğe uygun olarak oluşturulduğu için ahenkli ve akıcıdır.

Sosyal içerikli şiirleri, hayatın gerçeklerine bağlılık, toplumdaki sorunların doğru tasviri, içeriğin doluluğu ve keskin bir eleştirel ruh ile karakterizedir. Azerbaycan edebiyat tarihinde şanlı bir yere sahip olan Âşık Alasgar'ın zengin şiir mirası, ülkemizin birçok âşıkları için gerçek bir sanat okulu hâline gelmiştir. Araştırma, yetenekli bir zanaatkârın hayatı, çok yönlü yaratıcılığı ve işçiliği hakkında kapsamlı bilgiler elde etmeyi ve değerlendirmeyi sağlar.

Âşık Alasgar, meslek hayatı boyunca yüksek bir ahlak kurallarını aşıl原因, insanlara ulaştıran, uzun kış gecelerinde yorulmadan toplantılar yapan, yüzlerce ve binlerce cahil insana ahlaki saflığı, nezaketi ve güzelliği öğreten usta bir öğretmendi. Böylece Âşık Alasgar, Anavatan'ın, halkın ve genel olarak insanlığın iyi geleceği, refahı ve mutluluğu için çalıştı.

Eserlerinin her sayfasında büyük bir hikmet ve derin anlam vardır. Davranış kuralları, mutluluğa ulaşmanın yolları, büyüklere saygı, kadınlara, yaşlılara saygı, aşk, evlilik, aile hayatı, erkeklik, gurur ölçülerinde kibir, onun zengin mirasına yansır. Millî şair Memmed Araz'ın sözleriyle, kelime, neredeyse bir asırdır Azerbaycan halkı için büyük bir edebiyat üniversitesi rolünü oynadı.

Âşık Alasgar'ın şiir tarzını belirleyen unsurlardan biri de güçlü sanat mantığıdır. Okuyucunun ruhsal dünyasını sıklıkla andıran faktör budur. Duyarsız olmayan bir kelime veya ifade bulmak zordur. Halk şairi Âşık Alasgar, şiirlerinde söz ve düşüncelerini yüksek bir sanat düzeyine taşıyan paha biçilmez bir sanatçıdır.

Âşık Alasgar'ın şiirleri akıcı okunur, dili akıcı ve güzeldir. Bir nedeni sanatçının âşığın sözlerini seçip yorumlayabilmesi, bir diğeri ise kelimeleri yerine göre kullanması, düzenlemesi, cümle kurması ve becerileri vardır. Cümlelerin renkli kurgusu, vurguların heyecanı yaratıcı buluşmaların güzelliğini arttırmış, dile akıcılık ve yüksek sanatsal kalite kazandırmıştır.

Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər?  
Görəndə gözümdə car oldu sellər  
Seyr etmir köksündə türfə gözəllər,  
Sancılmır buxağa güllərin, dağlar!

Gözəllər çeşməndən götürmür abı,  
Dad verə dəhanda kövsər şərabı.  
Xaçpərəstlə düşdü bunt inqilabı,  
Onunçun bağlandı yolların dağlar! (Aşık Ələsgər 37)

Âşık'ın şiirinde Azərbaycan'ın zengin doğası, sisle çevrili yüksek dağları, turna gözü gibi berrak pınarları, yeşil ovaları, ceylan-karaca çayırları, çayırları ve dağları tüm ihtişamıyla anlatılır:

Bir ay yarım novbahardan keçəndə  
Sinəndən atlanır sellərin, dağlar!  
Çalxanır dəryalar, çığırşır qazlar,  
Zəm-zəm zümzüməli göllərin, dağlar!

Həsənnənə, Həsənbaba qoşadı,  
Xaçbulaq yaylağı xoş tamaşadır,  
Aşiq eldən ayrı niyə yaşadı,  
Ölsün Ələsgərtək qulların, dağlar! (Aşiq Ələsgər 36)

Âşık Alasgar'ın ilk ve son mısralarda verdiği bu “Dağlar” beyitinde vatanın doğal güzellikleri nasıl gerçek ve derin bir aşkla yüceltilir (Azərbaycan aşiq şeirlərindən seçmələr 13).

Azeri âşıkları, doğanın güzelliklerini en ince ayrıntısına kadar ustalıklıca yeniden yaratıyor. Bir kartalın uçuşuna, bir ceylanın uçuşuna, çiçeklerin inceliğine, bir gülün kırmızı yanağına, kıvrılmış kıvılcımlara güzel sanat eserleri adadıkları için, Azərbaycan'da ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışın eşsiz erdemlerini anlattılar.

Bahar çatıb bəzəyərmə dağları,  
Açılırmı sizin yerdə bənövşə.  
Qımışırımı dodaqları nərgizin,  
Təzə-tərmi güneylərdə bənövşə.

Aşiq Qurbanidən qalib nişanə,  
Torpaqdı bizə də, ona da ana  
Boynunu pərişan əyməsin yana,  
Salmasın qəlbimi dərdə bənövşə.

Nədəndi lalanın bağında qara,  
Bu lətif çiçəyə kim vurub yara.  
Qızılgül qəlbini yedirir xara,  
Heyif ki, tez solur bir də bənövşə

Âşık sanatı, Azərbaycan edebiyatının ana dallarından biridir. Âşık'ın eseri, geniş ve çok yönlü olduğu kadar eskidir ve zengin ve zor bir gelişim göstermiştir. Esirlerin intikal etmesiyle nesilden nesile aktarılan âşık sanatı,

halkın ruh ve zevkini taklit ederek dönemin sosyal ve siyasi hayatını yansıtmıştır. İnsanlarla arasında güçlü, kopmaz bir bağ bulunan âşık sanatı, hayatın ve zamanın gereklerine uygun olarak gelişerek çeşitli aşamalardan geçmiştir.

Doğayı koruma fikri, doğaya eklenen âşıkların şiirlerinde bulunur. Özellikle baskıcı avcılara karşı protestolar vardır. Örneğin Âşık Alasgar'ın ünlü şiiri "Gördüm"ü hatırlayalım. Bu şiirde, bir geyiği vurup aniden yaralayan bir avcıya karşı derin bir öfke ve nefret vardır. Aynı zamanda avcının zulmü nedeniyle hayatını tamamlayan geyik ve annesini erken kaybeden çocuğunun kalbi kırılır. Şiir bugün bu tür zalim avcılara karşı bir iddianame olarak okunmaktadır (Osman Əfəndiyev 62).

### **Kaynakça**

Azərbaycan aşığı şeirlərindən seçmələr. I cild Bakı: 2005.

Əfəndiyev, Osman. Aşığı poeziyasının estetik problemləri. Bakı:1983.

Ələsgər, Aşığı. Əsərləri. Bakı, "Şərq-Qərb", 2004.

*YAŞAYAN ÂŞIK SANATI OTURUMU*

## Mekân ve Habitus Ekseninde Âşık Müziği

### Minstrel Music along the Axis of Space and Habitus

Sevilay ÇINAR\*

#### Özet

Âşık müziği, anlatı türüne dayalı repertuar örnekleri, söz-müzik ifade-sini güçlendiren karakteristik okuma biçimleri, usta malı ezgi-ritim kalıpları gibi unsurlar özelinde özgün icralar sunan bir müzik geleneğini ifade eder. Edebiyat geleneği bilincine vâkıf olmanın önemli bir ayrıcalığını sunan bu müzik kültürü içerisinde, taşıyıcı ve yaratıcı vasıflarıyla temsil güçlerini ortaya koyan âşıklar da hem yetiştikleri kültür ortamlarından hem de etkileşim hâlinde oldukları icra ortamlarından edindikleri tecrübeleriyle âşık müziğine kaynaklık ederler. Böylelikle âşıklar, âşık müziğinin geleneksel icra ortamlarında, geçmişten geleceğe uzanan bireysel ve kolektif icralarıyla, bu sanatın tarihsel yapısının seyrini de görünür kılarlar.

Âşık müziğinin temsil edildiği, tarihsel, toplumsal değerleriyle birlikte özgün niteliksel veriler barındıran söz konusu icra ortamları (mekân) ise içinde bulunduğu sosyo-kültürel koşullarla (habitus) biçimlenirken; sanatın âdeta zeminini oluşturan mekân, âşıkların değerler bütünü içerisinde mekâna özgünlüğün yansımalarıyla âşıkların yaratıcı-üretici faaliyetine kaynaklık eder. Öyle ki âşık müziğinin karakteristiğini ortaya koyan icra örnekleri, bu veriler bütünü içerisinde ifade bulur.

Bourdieu'nun *habitus* ve Lefebvre'nin *mekân* yaklaşımının entegrasyonu yoluyla âşık müziğine farklı bir bakış açısı sunan bu çalışma; âşık müziğini yapılandıran unsurları anlamak/anlamlandırmak için Bourdieu'nun *habitus* kavramını kullanırken, Lefebvre'nin mekân teorisiyle, mekânın üretiminden müziğin yaratımına uzanan seyri takip eder ve âşık müziğindeki yapıyı anlama, çözümleme ve bu ekseninde âşık müziğini örnekleriyle tanımlama imkânı sağlar.

**Anahtar Sözcükler:** Mekân, habitus, âşık, âşık müziği, repertuar elemanları.

\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, E-posta: sevilay.cinar@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1384-7510

### Abstract

Minstrel music refers to a musical tradition where authentic performances are presented with elements such as narrative-based repertoire samples, characteristic styles of singing enhancing verbal-musical expression, and masterly melodic and rhythmic molds. This musical culture manifests the important privilege of being acquainted with and conscious of literary traditions, and minstrels, who exhibit their representational power as transmitters and creators of this musical culture, offer contributions to minstrel music relying on experiences from the cultural environment in which they are raised and from the performance milieus which they interact with. Thus, minstrels render the trajectory of the historical aspect of this art visible with their individual and collective performances, which extend from the past to the future, in the traditional performance milieu of minstrel music.

While the milieus of performance (space) where minstrel music is represented and which involve authentic qualitative data with its historical and social value are shaped by their sociocultural circumstances (*habitus*), these spaces, which almost constitute the ground for the art, are the sources of the creative activity of minstrels with their unique characteristics projected on such creative activity, so much so that samples of performance which reveal the character of minstrel music find expression in the context of such data.

This study, which offers a different perspective on minstrel music through the integration of the *habitus* approach by Bourdieu and the *space* approach by Lefebvre, uses Bourdieu's concept of *habitus* to understand/make sense of the elements informing minstrel music and Lefebvre's theory of space to track the path from the production of space to the creation of music and to introduce a chance to understand and analyze the makeup of minstrel music and at the same time to define minstrel music through examples.

**Key Words:** Space, *habitus*, minstrel, minstrel music, repertoire elements.

### Giriş

Halk sanatlarının doğasında olduğu üzere, içinde bulunduğu toplumun tarihi-coğrafi-sosyo-kültürel koşullarının yol açtığı doğrultuda biçimlenir âşık sanatı. Bu doğrultuda oluşan bir ses-bir söz dünyası içinde, bu sanatın sözlü-müzikal verileri üretilir. Âşık kimliğinin oluşmasına, biçimlenmesine zemin hazırlayan ses-söz dünyası, âşıkların yetiştikleri kültür ortamlarının sunduğu sanat ürünleriyle olgunlaşan, halkla ortak bir dil oluşturabilen atmosferin temsilidir. Âşıkların, çalıp-söylemelerin, muhabbet ortamlarının

yapı taşlarını oluşturduğu bu ses-söz dünyasının harcı, yüzyıllardır olagelen kültürel karşılaşmalar, etkileşimler, örf-adet kuralları ile karılmıştır. Ancak eklemelidir ki kalabalık ve hayran bir dinleyici zümresi karşısında çalıp-söyleyen âşıklar, ortak bir dil yakaladıkları kültür ortamlarında, -yettiştir muhitlere göre- kahvehanelerde, bozahanelerde, mesirelerde, panayırarda sanatlarını temsil ederlerken, yeteneklerini sergiledikleri bu muhabbet ortamları pek tabiidir dönemin koşulları içerisinde ya dönüşmüş ya da yeni çehreler kazanmıştır. Mekânı toplumsal bir ürün olarak tanımlayan Lefebvre'nin de belirttiği üzere; zamanla kendi özgüllüğünü ve toplumsal karakterini ortaya koyan bu muhabbet ortamları, mekânını yaratmakla kalmamış mekânsal pratiğini de var etmiştir<sup>1</sup>. Mekânın dönüşmesi pek tabiidir çünkü mekân toplumsal bir üründür. Mekânı bu ifadelerle tanımlayan Lefebvre'ye göre "toplumsal ilişkiler, somut soyutlamalar, ancak mekânın içinde ve mekân aracılığıyla bir varlık bulur (402). Aynı zamanda toplumsal mekân kısmi mekânlara bölünür, müzikal bir mekân ise bu bölünmelerden biridir" (116).

Toplumların kendi mekânlarını ürettiği bu bilgiler ışığında, âşık müziğinin icra edildiği ortamlar da -Lefebvre'nin tıpkı mekânı tanımlarken belirttiği gibi- karşılaşmalara, etkinliklere, temsilcilere icra ortamı sağlayan hem mekân hem sosyal yapı hem toplumsallaşmanın önemli aracı, toplumsal üretimin sonucu hem de toplumsal ürünler olarak çok yönlü tanımlanabilirler. Kaldı ki Lefebvre'ye göre "toplumsal mekân, ([...]) ürünler arasında herhangi bir ürün değildir, onların ortak-varlıkları ve eşzamanlılıkları içindeki ilişkilerini ([...]) kapsar (99) ve mekânın temsili ile temsil mekânı karşılıklı olarak birbirlerini güçlendirir" (100). Örneğin, Anadolu'da yapılan fasıllarda askı adı ile de anılan muamma çözme, kahve kültürü içerisinde bir ritüelistik özellik taşır, yani bir hazırlık aşaması vardır ve bir sürece yayılır. Artun'un kaleme aldığı üzere; "Adana Âşıklık geleneğinde askı asma genellikle bazı derneklerin düzenlemiş olduğu gecelerde yapılır. Bazı âşıklar kahvelerde, oda sohbetlerinde duvarlara muamma asarlar. Muamma bir dörtlükte rumuz olarak işlenir. Bir kutu veya mendilin içine konulup asılır. Gece sonunda askı indirilip halkın huzurunda yüksek sesle okunur. Muammayı çözmeye seyirci de katılabilir. Âşıklar muammanın cevabını sazlı sözlü olarak söylerler" (49). 19. yüzyıl İstanbul'unda yapılan âşık fasıllarında da muamma, âşıklar reisi tarafından yönetilir, hatta cevap veremeyen âşığın sazı bir süre için elinden alınır<sup>2</sup>. Böylelikle söz konusu mekânlarda şöhret kazanan

1 Detaylı bilgi için bkz. (Lefebvre 56-57, 60, 67).

2 Detaylı bilgiler için bkz. (Şenel, "İstanbul Çevresi ve Alan Araştırmaları" 30-35).

âşık kimi zaman kazandığı şöhrete göre mekâna dinleyici akışı sağlarken mekânın popülaritesiyle dinleyici zümresi de kazanabilmektedir. Mekânın temsili ile temsil mekânının karşılıklı olarak birbirlerini güçlendirmekte olduğunun göstergeleri sayılabilecek bu ve benzer örnekleri, sanatın temsil edildiği pek çok alanda vermek mümkündür.

Tüm bu hazırlıklar, sözlü kültürün aktarımına zemin hazırlayan mekânlarda, geleneğin repertuvar örnekleriyle (atışma, taşlama, leb değmez, dedim dedi), bu örneklerin icrasında düzenlenen yarışmalarla, dinleyici-icracı diyalogu içerisindeki performanslarla gerçekleşirken; ne tek başına ele alınan şehre ne de tek başına ele alınan köye dayandırabileceğimiz bir edim-oluşum değildir. Tarihsel ve toplumsal değerlerle birlikte özgün deneyimlere zemin oluşturan mekânın, temsil edilenin, yani çalışmanın esas konusu olan âşık müziğinin, diğer türlerden ayırteden bir imaj oluşturması bakımından önem taşıyan karakteristik öğeleridir. Öyle ki yerel-geleneksel öğeler barındıran bu oluşumun, çağlar sonrasında oluşturulan mekânlarda da dinleniyor olması, hatta yeniden üretilmesi, yeniden düzenlenmesi veya dönüştürülmesiyle temsiline zemin oluşturabilmesi bu sayededir ve “nerede çalınırsa çalın-sın, geleneksel müzik karakteristik olarak yeri vurgular” (Ashwood ve Bell 626). Türk müzik tarihinde bu durumun somut göstergelerinden biri “hem tarihsel hem teknik hem de estetik açılardan gerekçelerini ortaya koyan ‘oda müziği’ terimidir ki Geleneksel Türk müziğinde fiziksel icra mekânlarının çok ötesinde, doğrudan icra üsluplarına ve müziksel iletişim türüne, estetik beklentilere ve algı biçimlerine ilişkin çok önemli özellikleri kapsayan bir kavramdır ([...])” (Behar 6).

Şehir ve kasabalardan köy muhitlerine, göçebe toplumlardan yerleşik yaşamlara, diyalogu mümkün kılan bu vb. mekânlar; ayrıca, Lefebvre’nin de ifade ettiği üzere, “hem bir ürün hem bir eser olduğundan, sembolik olanla anlamlı olan arasında aracı bir nesne olduğundan, mekân doğal mıdır kültürel mi? dolaysız mıdır dolaylı mı?” (109) sorularını öne çıkarır. Bu sorular bağlamında, âşık müziği alanının zamansallığına/üretilmişliğine, birbiriyle bağıntılı olan öğelerine göndermede bulunarak, kültürel ve dolaylı mekânlardan bahsettiğimizi söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü, âşığın toplumsal karakterini içeren bu mekânlar, aynı zamanda Bourdieu’nun ileri sürdüğü üzere, insanın bir sınıfa, bir gruba ait olmaktan önce bir yere ait olduğunu, sosyal sınıfın değil sosyal mekânın belirleyici olduğunu gösterir. “Mekânın inşası, yalnızca analitik yapılar olan, ancak gerçeklikte sağlam temellere dayanan sınıflara bölünmenin temelidir” (“What Makes a Social Class...” 4-5). Bourdieu, bu alanları işgal edenlerin benzer koşullandırma faktörlerine tabi olduklarını ve tabii sonuç olarak, benzer eğilimlere ve çıkarılara sahip olma

ve dolayısıyla benzer bir pratik ve temsil üretme şansına sahip olduklarını vurgular (“What Makes a Social Class...” 5). Bir zihinsel yapının, algı ve yorum karakteristiğini öne süren bu yapının kavramsal karşılığı ise habitustur. Bourdieu’nun teorik çerçevesinin merkezinde yer alan habitus, pratikleri üreten ilkelerdir, habitus aynı zamanda yapılandırıcı yapılardır. Bourdieu’nun; “etken kişinin etkili, bulgulayıcı, ‘yaratıcı’ güçlerini ortaya koymayı amaçladığı bir kavramdır” (“Sanatın Kuralları” 314) ve Bourdieu için “habitus: toplumsallaşmış bir bedendir. Yapılandırılmış bir beden ki bir dünyanın ya da o dünyanın belirli bir alanının içkin yapılarını birleştiren ve o dünyanın algısını ve aynı zamanda eylemini yapılandıran bir bedendir” (Bourdieu’dan aktaran Reay 432). Habitusun anlaşılması için tanımlanmış bir alan olması gereklidir ki *alan*, Bourdieu’nun temel kavramları içerisinde yer almaktadır ve Bourdieu’cu tanım çerçevesinde; her alanın kendine özgü bir mantığı, kuralları ve alana özgü işleyişi bulunmaktadır. Varlıklarını ancak işleyişlerini koruyarak sürdüren bu alanların işleyişi içerisinde kazanmak da vardır kaybetmek de yani alanın failleri, ödüllendirildikleri gibi cezalandırılabilirler de. Tüm bu kabuller, alanın varlığını-kurallarını içselleştirmekle hayat bulmaktadır<sup>3</sup>. “Alan, konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağıdır” (Bourdieu, “Sanatın Kuralları” 397). Alanı bir nesnel ilişkiler uzamı olarak önemseyen Bourdieu için “alanın en belirgin özelliklerinden biri, etkileme gücünün ulaşabildiği yere kadar uzanan devinimsel sınırlarının ([...]) bir alanda bir olaya katılacak kişilerin sayısını sınırlama gibi dışlama ve ayrımcılık önlemleriyle koruma altına alınmış tüzel bir sınıra dönüştüğü düzeydir” (389-390).

Habitusu ve alanın işleyişini sağlayan ve buradaki işletim sisteminin anlamlandırılmasını sağlayan esas unsur ise sermayedir. Çalışma konusu bağlamında bu sermaye, pek tabii ki kültürel sermayedir. “Sermaye türleri, belirli bir alanda kâr şansını tanımlayan güçlerdir ([...]) Kültürel sermayenin hacmi, kültürel sermayenin etkili olduğu tüm oyunlarda toplam kâr şansını belirler ve böylece sosyal alandaki konumun belirlenmesine yardımcı olur” (Bourdieu, “The Social Space and...” 724). Söz konusu sermaye, içinde bulunulan maddi-manevi koşullar neticesinde kişiye soyut kurallar bütünü ya da düşünme kalıpları sağlayan, birtakım yatkınlıklar kazandıran habitusun sağladığı-dağıttığı sermayedir. Bir diğer ifadeyle habitus; sermaye dağıtır, sermaye sağlar. Fakat, bu noktada dağıtılan her sermaye kazanca dönüşür diye bir kural yoktur bu alanda. Habitusu bu noktada ayrıcalıklı kılan; faili, kazandırdığı sermayeleriyle serbest bırakarak kazanca dönüştürmesi hususunda

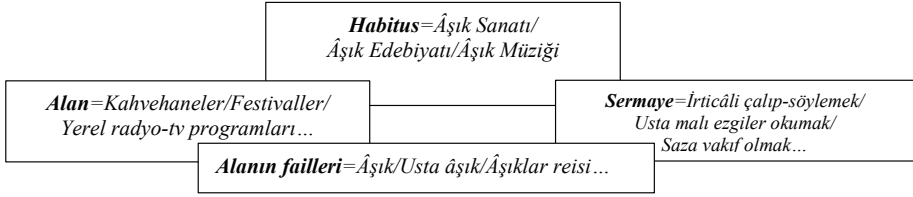
3 Detaylı anlatım için bkz. (Özmen).

kendiyle başbaşa bırakmasıdır. İşte burada, failin gireceği alan oldukça hayati bir anlam barındırır. Çünkü fail, habitusundan edindiği sermayesini kazanca dönüştürebileceği bir alan bulamazsa sermayenin bir anlamı kalmaz. Edindiği bilgiyle/sermayeyle nasıl ilişki kurulduğunun takip edilmesini sağlar habitus-sermaye-alan ilişkisi ki âşık sanatındaki yapıyı anlama-çözümleme noktasında örtüşen bu kavramlar, âşık müziğinin farklı perspektiflerden tanımlanmasına olanak sağlar.

### Âşık Müziği Habitusu

Türk halk müziği alanında makro bir alanı temsil eden âşık müziği, varlığını köklerinden aldığı mirasla, kuşaklararası yaşatılan ve bu seyirde kurallar bütünüyle devam eden bir müziktir. Alana özgü işleyişlerinden ödün vermeyen temsilcilerinin içselleştirmeleriyle hayat bulur. Bu öyle bir müzik habitusudur ki müziği bir yaşam tarzı olarak benimsemiş olan âşıklar, edebiyat bilinciyle ve yetiştikleri yerel kültür üzerinden edindikleri-geliştirdikleri müzik belleklerindeki sermayeyle kendi müzik kültürlerini yarattıkları bu alanda; biçilen roller doğrultusunda, duruşlarını-davranışlarını ve müzik alanında en önemli olgulardan biri olan üsluplarını inşa ederler. Bir diğer ifadeyle âşık, içinde yer aldığı habitusunda herkesin elde edemeyeceği deneyim elde ederek, yani toplum hayatı içerisinde okuduğu şiirleriyle, usta malı ezgileriyle, çaldığı sazıyla ölçülebilir bir kazanç sağlayarak kültürel sermaye edinmiş olur. Ancak edindiği bu kültürel sermayeyi, peşinde olduğu kazançla ilişkilendirebileceği, bir diğer ifadeyle dinleyiciye ulaştırabileceği, eserlerini duyuracağı, şöhret kazanacağı bir alan bulması ya da böyle bir alanda varlık kazanabilmesi gerekir. Dolayısıyla âşık müziği, âşığın toplumsal yaşamı içerisinde ölçülebilir bir noktaya taşınmış olduğu sermayeyi işleyerek kazanç sağlayabileceği en uygun ve en önemli alandır.

Kahvehaneleri, köy odaları, köy meydanları, âşık bayramları, festival-leri, düğün-dernekleriyle alanını oluşturarak ve söz konusu mekânlarında alanın failleriyle bir değiş-tokuş ortamı sağlayarak işleyişin aktarımını, akışını, sürekliliğini sağlar âşık müziği. Edindiği edebî ve müzikal bilgiyi yeteneğiyle perçinleyerek sergileyebileceği bir alana giriş yapan âşık, habitusundan edindikleriyle kazanç sağlayabileceği mekânlara giriş yaparak habitusundan elde ettiği sermayeyi ölçülebilir bir noktaya koymuş olur. Burada kazandığı popülarite onun alandaki rollerini belirlemede önemli bir ölçüt olurken, edindiği şöhretle usta âşık, baş âşık, âşıklar reisi gibi nitelendirmelere nail olur.



Diğer taraftan habitus, kişiye, içine işlemiş kültürü aşabilecek bir imkân verir, önceden tanımlanmış bir sistem olsa da kişinin bu yapı üzerine yeni yapılandırmalarda bulunmasına imkân tanır, yani habitusta yapı, bir şeyler dayatmanın yanı sıra açık kaynak da sağlar. Habitusun bu özelliği ki âşık sanatının yapısal özelliği içerisinde, âşığa habitustan edindiklerine yenisini katma ya da tarzını oluşturma fırsatı sunar ki örneğin, âşığın gezgin olmasını bir gereklilik kabul etmesiyle vücut bulabilir bu özellik. Öyle ki habitus, âşığa sazını çalabilmek, irticâli çalıp-söylemek gibi vasıflar dayatmanın yanı sıra farklı kültür ortamlarından beslenmeyi mümkün kılarak yeni bir tarz yaratmasına olanak sağlar. Özetle, doğduğu ortam âşığa belirli yatkınlıklar sağlarken, âşık bu edinimlerle hayata atılırken; buradan edindiği birikimle doyduğu ortama giren âşık, edindiği kültürel sermaye ile girdiği alanda kazanç sağlar, prestij sağlar. Örneğin, “herhangi bir yılda Konya Âşıklar Bayramı’na katılıp bir veya birkaç dalda en az bir ödül almış olmak âşıklar için öncelikli saygınlık unsurlarından biri olmuştur” (Özdemir 203).

Bu noktada hatırlatılmalıdır ki oyunun/alanın kuralları vardır. “Bourdieu, Huizinga (2006)’nın ‘Homo Ludens’ (oyun oynayan insan) kavramına atıfta bulunarak, habitusun yazılı olmayan kurallarına ve habitusun oyunculara/rol sahiplerine oyunu okumalarını sağlamalarına, onların nasıl stratejiler geliştirip eyleme geçeceklerine dair pratik bir bilgi sağlamakta olduğuna değinir” (Duygulu 19). Ancak, bu kurallar tanımladığımız alanın eyleyicisi olan âşığın habitusunun verdiği yönetsel yatkınlıkla çıkarını korumasına bağlıdır yani içinde var olmaya çalıştığı müzik alanı, âşığa kurallarını dayatırken, hâkim sınıf için uygun olanı meşru olarak tanımlarken, âşık bu kuralları uygulayıp becerisiyle esneterek kendine uygun bir ölçüt de belirleyebilir. Sermayesini kullanabildiği ölçüde var olduğu bu alanda, özgün ifadeleriyle bulunduğu alanı zenginleştirerek kendi özelliklerini işletebileceği kurallar ya da yöntemler yürütmeye koyabilir. Sözelimi, Erdener’in “daha çok alkış, bahşiş ve prestij kazanmak için âşıkların geçmişten gelen deneyimleri, alanın eğilimleri doğrultusunda; rakiplerinin bilgisizliğini ortaya çıkarmak; rakibin müzik yetisi ya da edebi bilgi ve becerisindeki yetersizlikleri öne çıkarmak; rakibe dudakdeğmez denilen deyişler söyletmeye çalışmak gibi

kullandıkları stratejilerden bahsetmesi” (130) ve bu stratejilere ilaveten, rakibin sazının akorduna, rakibin ses sahasının yetersizliğine dönük ifadeler de ‘*Homo Ludens*’ kavramına neden atıfta bulunulduğunu ve habitusun kurallarını daha anlaşılır kılmaktadır. Diğer taraftan, “Alevi âşık, ozan ve şairlerin sufi söylemler hususunda daha refleksif davranabilmekte hatta dini ya da sufi bir genel içeriğe sahip olmayan şiirlerde dahi bir mısra ile akışı değiştirebilmekte olmaları” da (Özdemir 207) habitusun sermaye edinimi ve kullanımına örnek teşkil etmektedir.

Âşık müziğinin habitusunu biçimlendiren bu pratikler, bu sanat ortamındaki alanların oluşumunu hazırlarken, mekânsal sınırlar ve yapısal kurallarla sosyal yapının muhafaza edilmesini sağlamaktadır. Böylelikle bu sanatın habitusu, usta âşıklara, çıraklara yeni bir kimlik ve ilişkiler ağı temin etmektedir. Örneğin, irticali okumalar, atışmalar, mahlas almalar gibi müzikal pratiklerin mekânı olarak karşımıza çıkan kahvehanelerdeki, köy odalarındaki âşık fasılları, âşık karşılaşmaları gibi bu toplantılar âşık müziğindeki kimliklenmenin bir kodlaması gibidir. Bu durumda mekân, -Lefebvre’ye atıfta- anlam yaratan toplumsal bir pratiğe bağlanarak, temsilcilerin rollerini tesciller ki “mekân, müzik zevklerinin ve tercihlerinin oluşmasında da rol oynar” (Ashwood ve Bell 632). Ashwood ve Bell müziğin çalındığı mekâna ek olarak, “duygu kuramı içerisinde de müziğin ezgi ve sözlerindeki etkisine yönelik, mekânın rolünün kabul edildiğini” vurgulamaktadırlar (634).

Bu bilgiler ışığında, habitusun çalışma kapsamında önem arz eden bir özelliği daha görünür kılınır. O da “habitusun tarihsel bir yönünün bulunmasıdır. İşlev ve varlığını sürdürebilmesi için habitusun tarihsel özelliğinin olması zorunludur. Bu tarihsel yapı geçmişten gelmektedir ve geleceğe uzanan bir formdadır ([...]) tarihe dayanarak bireysel ve kolektif pratiklerin meydana getirildiği bir tarih üretme sürecidir” (Bourdieu’dan aktaran Kaplan ve Yardımcıoğlu 27). Bu noktada, bu sanat alanı geçmişin kodları üzerinden okunduğunda; asker ocaklarında yetişip savaş günlerinde saz-çalıp söyleyerek orduya cesaret veren; âşık kahvelerinde, panayırlarda eserlerini icrâ ederek halkın beğenisine sunan; saraylarda teşkilatlanarak padişahların hizmetinde bulunan, köylerde, şehirlerde âşık bayramlarına katılarak halk kültürünü yöreden yöreye taşıyan temsilcileriyle, yaşadığı dönemin koşullarında varlığını koruyan bir âşık sanatı görülür. Bu sanatın aslî temsilcileri olan âşıkların; Türkler’in en eski halk şâirleri olan ozan’lardan ve onların *kopuzlarla* terennüm ettikleri halk edebiyatı ürünlerinden beslendikleri; Anadolu Türkleri’nin söz sanatlarını, güzel sesle şarkı söyleme biçimlerini meydana getiren ozanlardan-saz şâirlerinden miras aldıkları bu geleneği, özellikle XVI. yüzyıldan başlayarak, âşık edebiyatının mühim eserleriyle, onların hususî şekil ve kaideleriyle, mühim ve tanınmış

âşıklarıyla, teşkilatlarıyla temsil ettikleri anlaşılır. Öyle ki XVI. yüzyıl itibarıyla Anadolu'da yetişen ve oldukça fazla olan eserleri ve edebî gelenekleri zamanımıza kadar devam edip gelen, belli kurallara, kalıplara, belli dünya görüşüne bağlı, oldukça zengin, saz şairlerine mahsus olan bu sanat; yalnız edebî değil, aynı zamanda müzikal çeşitli sanat unsurlarının birleşip kaynaşmasından vücuda gelmiş, kendisine özel yeni karakterlere sahip bir düzendir<sup>4</sup>. Her sözlü kültür ürünü, bulunduğu kültür ortamından ayrı değerlendirilemeyeceğinden, âşık müziği temsilcilerinin habituslarını oluşturan unsurlardan olan toplumsal kökenlerine bakıldığında; âşıkların, habitusları ekseninde mûsikîşinas yönlerine vurgu yapılmasına zemin hazırlayan asıl hususun, devrin sanat ürünlerinin sunulduğu çevre olduğu görülür. Habitusu genel itibarıyla bir sosyalleşme müziği ya da bir meydan okuma müziği olarak da anlaşılabilecek olan bu müzik; kimi zaman tasavvufi, kimi zaman muhalif bir karakterde ya da köylü-şehirli olarak nitelendirilen eğilimler göstermiştir. Öyle ki “Ozanları ve kopuzcuları mevcut olmayan hiçbir Selçuklu ordusu bulunmamaktadır” (Köprülü, “Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar” 245). Dolayısıyla, “Türkler edebî ürünlerini daima müzikle dile getirirler ve hatta Türk müziğinin en eski şeklinin, bilge ozanların kopuzla çaldıkları sihirli nağmelerde aranması gerekir” (Alvan 15). Şiirle müziğin asırlarca kaynaşmasının ürünleri olarak da nitelendirebilecek bu bilgiler, âşık müziği habitusunun anlaşılmasına, âşıkların bu eksenindeki eğilimlerinin anlaşılmasına olanak sağlar ki Başgöz'ün de bu nitelikteki tespitleri dikkat çekmektedir:

Bizim halk edebiyatımızda türküsüz şiir okuma diye bir gelenek yoktur. Şiir çalınır, söylenir de öyle dinlenir. Sesi türkü söylemeye yatkın olmayan hikâyeciler, yanlarına bir çalgı çalan ve türkü söyleyen bulduktan sonra halka hikâye anlatırlar. O kadar ki at üstünde giden hikâye kahramanları bile, ya kargısını saz edip ‘basar dertli sinesine, gelir sözün binasına’, yahut eğer kadın ise, ‘On iki belik saçtan birini ayırıp saz yerine “dertli sinesine kor, saç siyah, gerdan beyaz, birbirlerine yakışır (Başgöz 45).

Tarihsel seyrinde, icra pratikleriyle, meclislerinin kurulduğu mekânlarıyla kendi alanını ve habitusunu yaratım gayreti içinde olan âşık sanatının âşık kahvehaneleri ise çalışmanın teorik yapılandırması içerisinde önemli dayanaklardandır. Örneğin, Tavukpazarı Âşıklar Cemiyeti'ni, İstanbul âşık sanatının Osmanlı topraklarına ve tabii Anadolu sahasına yayılmasını sağlayan bir mekân olarak; âşık müziği temsilcileri için müzikal habituslarını besledikleri-olgunlaştırdıkları, -Bourdieu'ya atıfla- kültürel sermayelerini

4 Detaylı örnekler için bkz. (Köprülü, “Türk Saz Şairleri” C-I, 29) ve (“Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar” 242-243).

kazanca dönüştürdükleri, habitusları doğrultusunda sosyalleştikleri, döneme hatta gelecek yüzyıllara damgasını vuran en önemli mekânlardan birisi olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Kaldı ki Emeksiz'in ifadesiyle; "Âşık kahvehaneleri, âşık edebiyatı tarzının şekillendiği mekânlar olmuştur ([...]) 'Kahvehane şairi' olarak anılmaları âşıklar için kahvehanelerin ne derecede önemli bir merkez olduğunu gösterir ([...]) Âşıklar, kahvehane odaklı olarak bir cemiyet halinde, sistematik ve disiplinli bir yapı içinde olmuşlardır" (130). Söz konusu kahvehaneler, kültür ortamındaki fasıl adabıyla, repertuar sıralamasıyla, okuma üsluplarıyla da Şenel'in belirttiği üzere; "hem Anadolu'da yaygın âşık tarzı havaların yayılımını sağlamaları bakımından hem de İstanbul âşık meclislerinde çalınan ezgilerin, ağzların ve bunların çalış-okuyuş tavrı ve üsluplarının yayılmaları bakımından en önemli vasıtalarından olmuşlardır" ("İstanbul Çevresi ve Alan Araştırmaları" 31).

Diğer taraftan dönemin koşullarının alana etkisinin sıklıkla vurgulandığı noktada, ilgili alanın habitus eğilimlerinin dönüşüm ürünü denilebilecek âşık tarzının seslendirildiği bir mekân olma özelliği göstermesiyle de önem arz eden eski 'âşık kahveleri'nin devamı gibi kabul edilen semaî kahveleri<sup>5</sup> ile karşılaştırılır. Tanzimatla birlikte semâî kahveleri yerine çalgılı kahve denilen yerlere rağbet edilir, âşıkların yaşamlarını sürdürmeye çalıştıkları şehir merkezli bu mekânlar, âşık şiirine ve müziğine farklı bir yön veren halk sanat-kârlarının barındığı kültür-sanat ortamları olurlar. Öyle ki darbuka, dümbelek, zilli maşa, çifte nağara gibi âşık sazı olmamakla birlikte, 20. yüzyıl başları muzıka takımlarında kullanılan ve dolayısıyla dönemin müzik habitusunun eğilimini belgeleyen bu sazlar, âşık tarzı okuyan kişilere eşlik eden çalgılar olarak kullanılmışlardır.

II. Mustafa huzurunda saz çalıp şiir söyleyen Âşık Gâzi Hasan [XVII. yy], on üç yıl saraydaki saz şairlerinin başında bulunan Âşık Hüseyin, Sultan Abdülaziz'in saz heyetinde, âşık fasıllarına reislik eden Âşık Gedâî [XIX. yy] (Köprülü, "Türk Saz Şairleri" 527), Âşık Silleli Sururî [XIX. yy] vd. örnekler gibi, Osmanlı esnaf kadrosu içinde bir yeri olan âşıklar için yüzyıllar öncesinden yaşanan meslekî oluşumdan bahsediyorken; çalgılı kahvelerin Üsküdarlı Vasıf, Acem İsmail, Zil İzzet, Halit Hoca, Çiroz Ali, Dolmacı Mihran'ına<sup>6</sup> uzandığımız noktada, Boratav'ın "göçebeler gittikçe köylüleşiyor ve köyler de gitgide küçük şehir ve kasabalar halini alıyor: birçok yerlere mektep giriyor, birbirinden çok uzak olan halk topluluklarının hiç olmazsa memleket ölçüsünde irtibatları gittikçe genişliyor ve artıyor. Bütün bunlar halk şiiri geleneğinin eski kuvvetiyle yaşamasını güçleştiren ve yavaş yavaş

5 Detaylı bilgi için bkz. (Şenel, "Semai Kahvehaneleri" 519).

6 Detaylı örnekler için bkz. (Kaygılı 26).

imkânsız kılan şartlardır” (Boratav 96) açıklaması, bir alanın habitusunun nelere imkân verip vermediğini özetleyen bir cümledir. Erdener’in;

1950’li yılların sonlarından başlayan kentleşme ve sanayileşme sürecinde birçok âşık, Ankara, İzmir ve İstanbul gibi büyük kentlere göçer. Ankara Radyosu’nda görev alan âşıklar böylece âşıklık geleneği ve kültürünü kentlilere duyurur...1960’lı ve 70’li yıllardan sonra şehir şehirler arası yolların yaz kış ulaşımına açık olması âşıkları giderek köy kahvehanelerinden uzaklaştırır. Onlar artık köy köy dolaşmak yerine uzak kentlerde düzenlenen âşık festivallerine, yıldönümü kutlamalarına katılır, yerel radyo ve televizyonlarda program yapar, kaset-plak doldurur ya da kent kahvehanelerinde çalıp-söylerler. Böylece köylerdeki dinleyicilerden çok daha büyük bir dinleyici kitlesine kolaylıkla ulaşabilmeleri mümkün olur (127).

ifadeleri de bugünden durumun anlamlandırılmasını kolaylaştırır.

Âşık müziğinin her bir örneğinin geçmişe de endeksli olduğunu, kültürel mirasın birer parçası olarak deneyimlendiğini belgeleyen bu bilgiler, aynı zamanda müziğin âşık sanatının bir işareti olduğunun ve kültürel bilgi ve değerleri iletmek için güçlü bir araç olduğunun, dolayısıyla müziğin, habitusun tarihsel olarak kalıplaşmış bir ögesi olduğunun anlaşılmasını sağlar. Bununla birlikte, bölgelere göre farklılıklar arz etse de bütünün parçası olduğunu gösteren Koroğlu havaları; âşık müziği habitusunun özgünlüğünü gösteren tegannide inşâd uygulamaları; habitusun kurallar bütününe gösteren usta-çırak münasebeti; âşık müziği habitusunda karakteristik icranın ne olduğunu örnekleyen nüans kullanımları, resitatif okumalar gibi müzik pratikleri, müzikal habitusun dayanıklılığını artırmıştır ki bu habitus; yapılarının dayanıklılığı sayesinde bir nesilden diğerine aktarılabilir. Böylelikle âşık sanatının canlılığını-sürekliliğini işaret eden atışmalar-taşlamalar, âşık müziğinin her icra ortamında var olduğu ölçüde habitusun tarihsel yapılarını yapılandırmaktadır. Kullanılan çalgının yapısal-tınısal özellikleri doğrultusunda, meydan sazı, çöğür, bağlama, bozuk hatta âşık sazı gibi çeşitli formlarda karşılaşılan âşık müziğinin temel sazı da bir tavra (âşıklama)<sup>7</sup> ismini vermiş olarak bu sanatın habitusunu somut verilerle görünür kılmıştır. Bunlara ilaveten, bu müzik tarzının eyleyenlerinin mutlaka bir müzik aletine vakıf olmaları ama “söz hâkimiyetinin çalgı çalma becerisinden önce gelmesi<sup>8</sup>”, mûsikî kafiyesi, söz unsuruna bağlı olarak müzikle uyum gösteren temaların çeşitliliği (Derbeder, Hoş damak, At üstü...<sup>9</sup>), yöresel ezgi-ri-

7 Âşıkların, bağlama icrasında, yaşadıkları çevrenin müzik tarzıyla uyumlu, bununla birlikte kendi tavırlarını yansıtacak şekilde geliştirdikleri tezene vuruşları. =Âşıklama. (M. Duygulu 52).

8 Detaylı veriler için bkz. (Şenel, “Kastamonu’da Âşık Fasılları...” 74).

9 Detaylı veriler için bkz. (Şenel, “Kastamonu’da Âşık Fasılları...” 66-68, 78-79).

tim kalıpları, habituslarını şekillendirmiş ve esas olarak vokalin ön plana çıktığı bir tür olarak varlık göstermiştir.

Âşıkların temsil gücünü gösteren bu bilgiler, aynı zamanda, âşık müziği habitusunun yapılarındaki dayanıklılığını, böylece bir nesilden diğerine aktarılabilme gücünü göstermektedir. Anlaşılmaktadır ki müziğin çok yönlü ve çok aşamalı doğası, temsilcileri-dinleyicileri birbirine bağlayan bir harç işlevi görmektedir ve âşık sanatının kolektif habitusunun devam etmesi için değer arz etmektedir. Robertson da bu durumu habitusun yapısal dayanıklılığına bağlı olarak, “habitusun yapıları dayanıklıysa (vücutta tortulaşmışsa), müziğin kalıpları (mutlaka anlamları olmasa da), yaratıldıkları koşullar artık mevcut olmasa bile bir nesilden diğerine aktarılır” (128) ifadesiyle izah eder.

Ancak, nesilden nesile aktarılan bu müzik geleneğinin tarihsel seyri içerisinde pek tabiidir ki âşıklar, müzik endüstrisi alanında varlık göstermeye gayret etmek durumunda kalmıştır. Farklı icrâ tekniklerinin ‘nasıl ve neden rağbet gördüğünün’, enstrümana her zamankinden fazla hâkim olma beklentisi ve eğiliminin gelenek temsilcilerine ‘nasıl aksettiğinin’ ve kendilerine ‘nasıl pay çıkarmak durumunda kaldıklarının’ örnekleriyle izah edilmesi yerinde olacaktır. Bu aşamada verilecek olan söz konusu örnekler, âşık müziğinin, müzik endüstrisi ve piyasa koşullarıyla karakterize edildiği bir döneme aittir. 60’lı yıllar itibarıyla müzik endüstrisinde aktif bir şekilde konumlanmaya başlayan âşık müziği, bu endüstri içerisinde Türk halk müziği kategorisinde, kendi alanını ve habitusunu sürdürme ve uyumlama/dönüştürme sürecine girmiştir. Endüstrileşme temelli sermayenin müzik alanına hâkim olması, âşık müziğinin temsil seyrine çeşitli ölçütlerde etki etmiştir.

Sözgelimi, piyasa koşullarına uygun müzik yapma anlayışının kaset çalışmalarında vücut bulmasıyla kendilerine yeni bir icrâ ortamı oluşturan âşıklar; her ne kadar şöhretlerinin yayılmasını sağlasalar da okuma üsluplarındaki geleneksel kalıpların dışında okuma biçimleri, sese bağlama dışında başka sazların (klavye, darbuka, keman) eşlik etmesiyle birlikte oluşan düzenleme mantığı (stüdyo düzenlemesi düzeyinde), örneğin bağlama ana melodiyi çalarken klavyeden verilen bir sesin ilgili melodinin beşinci sesinde uzaması gibi icrâ edilmek istenen ezginin geleneksel icra anlayışıyla ilgisi olmayan bir mantıkla icrâ edilmeye çalışılması vb. durumlara maruz kalmışlardır. Bunlara ilaveten; kayıt endüstrisi içerisinde zamanla yerleşen kusursuz çalma isteği ve bu yönde artan icra biçimlerinin, kimi âşıkların sazlarını kendilerinin çalmamasına ya da icrâlarının ileri düzeyde olmadığı algısını geliştirmelerine yol açmıştır. Hatta kayıt endüstrisi içerisinde kimi saz icrâlarının kaynak kişilere ait olmaması, hazırlıklı ve sıralı bir repertuarın icra

edilmesi, ilgili temsilcileri saz şairi kimliğinden sahne sanatçılığı kimliğine yaklaştırmıştır ki ‘sahne almak’ ifadesi bile bu müziğin jargonu içerisinde, âşıkların içinde bulunduğu habituslarında kabul görmüş ve yaygınlaşmıştır.

Her ne kadar “âşık” kimliklerini, hikâyeli okudukları eserleriyle, atışmaları-taşlamalarıyla kaset-CD çalışmalarına taşıdıkları gözlemlenmiş olsa da; her ne kadar gelenekte olduğu gibi hem konuşur hem de müzikal-teatral bir dille okuma üsluplarını gerçekleştirmiş olsalar da kayıt endüstrisi içerisinde önem arz eden zamanlamanın getirisiyle sözlerin uzun bulunarak icraların kısaltılması; bir diğer ifadeyle, “sözlü kültür ortamında süreyi istediği gibi kullanabilen âşığın, elektronik kültür ortamında her anının belirli bir maliyetinin olması nedeniyle âşığın icra serbestisinin elinden alınmış olması” (Fidan 38); hem süre tasarrufu hem de farklı nedenlerle âşığın bir takım ifadelerinin sansürlenmesi gibi hususlar da durumu bir başka boyutuyla örneklemektedir. Ancak tüm bunlarla birlikte Fidan’ın da vurguladığı üzere; “medya, bir yandan âşığın işlevini elinden alırken bir yandan da onun geniş kitlelerce tanınmasına aracı olmuştur” (39). Öyle ki âşık müziğinin seyri içerisinde, farklı müzik alanlarına da ilham olduğu pek çok çalışmanın tespitleri arasındadır. Örneğin; -âşık müziğinde de olduğu üzere- Anadolu pop-rock müziği habituslarında; muhaliflik gibi, halkın sesi olmak gibi anlamsal kodları bulundurduğundan, âşık sanatının önemli örnekleriyle bütünleşmiş olarak, bu sanatın kaynağından beslenmiş olarak çıkar karşımıza. Duygulu’nun Camgöz’den aktardığı üzere, “70’li yılların başlarından itibaren politikleşmeye başlayan Anadolu pop-rock, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal gibi halk şairlerinin yanı sıra 20. yüzyıl âşık tarzı şiir geleneğinin önemli temsilcilerinden Âşık Mahsunî Şerif, Âşık İhsanî gibi protest ya da taşlamaları içeren sözlerin ustalarından da etkilenmiştir. Cem Karaca, Selda Bağcan, Edip Akbayram gibi isimler bu âşıkların eserlerini kendi tarzlarında yorumlayarak muhalif tavırlarını belirginleştirmişlerdir” (76). Ali İzzet Özkan’ın ‘Mecnunum Leylamı Gördüm’ icrasının ‘bebop’ tarzında düzenlenerek Tülay German tarafından seslendirilmiş (Meriç’ten aktaran Duygulu 76) olması da habitus farklılıklarından dolayı dışarıdan ithal edilen müziğe uyum çalışmalarının göstergelerinden biri olarak karşılanırken; alışık olunmayan bu müzik kültürüne, kendi habitusundan örneklerle yaklaşma, kendi habitusunun aslolan öğelerini kullanmış olma çabası olarak okunabilir<sup>10</sup>. Tüm bu veriler

10 Bu verilere ilaveten, esasında dünya müziğindeki eğilimleri işaret etmek açısından önemli bir örnek olsa da âşık müziğinin ‘sample’ olarak (Muhlis Akarsu, “Allah Allah Desem Gelsem”, 1994) kullanıldığı bu şarkı (Nelly Furtado, Wait for You, 2006) vb. örnekler, kapsamı içerisinde ayrıca dikkat çekmektedir.

<https://www.youtube.com/watch?v=mdSg6oVV5mM>

bir yönüyle, Reinhard'ın; “nadirleşse de kesintiye uğramamış bir gelenektir halk âşıklarınıninki ([...]) âşıkların yaratıcılıklarını teşvik eden birçok koşul ortaya çıkmıştır ve onlar da ilgili döneme söz-ses olan eserler üretmişlerdir ([...])” (32) ifadesini doğru kılan belgelerdir.

Çalışmanın dayandırıldığı teori ışığında bahsedilmesi gereken son ve önemli bir husus da cinsiyete dayalı iş bölümü yapısındaki görece istikrarın en önemli etmenlerinden biri olan habitus'un istikrarıdır<sup>11</sup>. Bu husus; alanın yapılanmasıyla, sürekliliğiyle ilişkili egemen konum ve alana sonradan dahil olanlar arasındaki mücadeleyi anlaşılır kılmaktadır. ‘Cinselliğe dayalı olarak’ örgütlenmiş toplumsal düzenin deneyimlenmesinin doğurduğu sonuçları detaylandıran Bourdieu'ya göre; “toplumsal düzen, amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler: o, işgücünün cinsiyetçi bölünümüdür ([...]); o, mekânın yapısıdır ([...]); o, zamanın yapısıdır ([...])” (“Eril Tahakküm” 22).

Âşık müziğinin habitusunda yer alan unsurlar, onları yaratan toplumsal koşullara içkin olarak önceden koşullanmış görülür. Öyle ki bir temsilci icrasını gerçekleştirdiğinde âşık olduğu, hatta hangi kültür ortamında yetişmiş bir âşık olduğu ya da hangi ustanın referansı ile deneyimlerini pekiştirmiş olduğu anlaşılır. Bu pratik deneyimler sayesinde ki âşık sanatının habitusundaki yapıların dayanıklılığıyla bu sanatı içselleştiren âşık, icrasını gerçekleştirdiğinde âşık müziğinin olmazlarını bilerek performansını gerçekleştirir. Ancak, kimi kadın âşığın içinde yer aldığı çevre, âşık sanatının koşullarıyla çevrili değildir ve kadının icra ortamlarında yer almasına imkân tanımaz. Bourdieu'nun teorileri ise “bir kişinin gençken katmanlaşan zihinsel yapılarının daha güçlü olduğunu ve bu yapılanmalara karşı gelebilecek, kolektif inanca uymayan her şeye karşı savunma halinde olduğunu öne sürer” (Robertson 54). Âşık sanatında bu durum genel itibarıyla geçerliliğini korusa da çoğunlukla âşık sanatının geleneksel yapılanması içerisinde yetişmeyen kadın âşıkların, kolektif bir inançtan ziyade tamamen bireysel deneyimleri ile âşık kimliklerini biçimlendirdikleri tespitler arasındadır<sup>12</sup>. Ekleme gerekir ki Bourdieu, “pratikler, onları oluşturan habitusun içinde oluşturulduğu toplumsal koşulları, onun içinde uygulandığı toplumsal koşullarla ilişkilendirerek anlaşılabilirler” (aktaran Robertson 54) ifadesinde bulunur. Bu durumda, kadın âşıkların toplumsal rolleri içerisinde biçimlenen kimlikleri, sözgelimi ana-bacı-ev kadını rolleri içerisinde tanımlanan yaşam pratikleri okunmadan,

11 Daha geniş bilgi için bkz. (Bourdieu, “Eril Tahakküm” 121).

12 Detaylı veriler için bkz. (Çınar).

âşık kimliklerindeki pratiklerinin anlaşılamayacağını söylemek yerinde olacaktır. Öyle ki Robertson'un "biz koşullarımızın, deneyimlerimizin ürünlerinden üretiliriz ve içimizde üretilen her şey biziz" (150) ifadesi durumu kısaca betimlemektedir ve Eroğlu'nun "habitus eğilimlerini toplumsal cinsiyet teorisiyle tespit ettiği çalışmasında; melodik işlemeyi etkileyen erkeksi-müzikal davranış biçimlerinin çoğu zaman kentli kadın âşıklarda ve popüler kültür içerisinde yer alan, bağlama çalıp söyleyen kadınlarda da karşımıza çıktığı" (143) tespitinin ilgili örnekleri de bu husus bağlamında dikkat çekmektedir. Bourdieu'nun kuramsallaştırdığı alan ve habitus arasındaki bağın cinsiyete göre nasıl şekillendiğini örneklediği yazısında Miller de; toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla, alan ve habitus üzerine araştırmalarını bütünleştirmenin, hem alan teorisini hem de toplumsal cinsiyet perspektifini geliştirdiğini; "cinsiyeti, alan-habitus bağlantısının ayrılmaz bir unsuru olarak görmenin, Bourdieu'nun alan teorisindeki güç ve eşitsizliğin daha iyi anlaşılmasını sağladığını, toplumsal cinsiyet ilişkilerini görmezden gelmenin, derinlere yerleşmiş bir güç ve eşitsizlik eksenini görmezden gelmekle aynı anlama geldiğini" (350-351) vurgular.

### Sonuç

Âşık müziğinde mekân kurulumunu ve âşıkların habituslarını Lefebvre ve Bourdieu'nun yaklaşımlarıyla tanımlayan bu çalışmada; âşık müziği, Bourdieu'nun habitus-alan-sermaye kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Kökenlerini; ellerinde kopuzlarıyla *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni seslendiren ozanların, kopuzcuların, Anadolu'yu adım adım dolaşan saz şairlerinin, mutasavvıf kişilerin temsil kabiliyeti ile yapılandıran bu müzik, her kültür ortamında karşılaşılabileceği gibi dönemselsel koşullarla habitusunu inşa etmiştir. Âşığın sözü, müziğin özünü bütünleşirken, müzik yardımcı bir unsur olmanın ötesinde, âşığın sanatsal karakterini gösteren bir yapılanmayı beraberinde getirmiştir. Âşık, habitusun sağladığı kültürel sermayesini, yani habitusundan edindiği kültürel sermaye ile girdiği alanda sazındaki ustalığıyla, hazır kalıp ezgilere söz döşeyerek irticali okumalarıyla, anlatı türüne dayalı müzik örneklerindeki nüanslı okumalarıyla kazanç sağlamıştır. Bir diğer ifadeyle, maddi-manevi koşullar neticesinde kişiye düşünme kalıpları sağlayan habitus, âşık müziğinde ezgi-ritim kalıpları sağlamıştır. Ayrıca, âşık müziği habitusunun sağladığı; saz çalma, irticali okuma, ezgi-ritim kalıplarına hâkim olma vd. kültürel sermaye birikimi, âşığın alanının dışında da kazanca dönüşebilmiştir. Âşığın katıldığı festivallerde, âşık bayramlarında gösterdiği başarıları, atışma-taşlama gibi dallardaki sergilediği becerileri, bu kazancın göstergeleri

olmuştur ki alana özgü sermaye önemlidir, çünkü bu sermaye hem temsilcinin gücünü hem alanın sürdürülebilirliğini sağlar, aynı zamanda yeni yapıların oluşmasını ve dönüşmesini de mümkün kılar.

Ancak, endüstri alanında her ne kadar âşığın kültürel sermayesi bir kazanca dönüşse de hâkim endüstri anlayışı, âşık müziğinin kendi özerkliğini kurma noktasında onu alansız/mekânsız bırakmıştır. Kendi habitusundan çıkmış olan âşık, deyim yerindeyse bocalamıştır. Çünkü, bilinen odur ki âşığın kültürel sermayesini kazanca dönüştürme noktasında en önemli rolü oynayan dinleyici kitlenin ilgi alanını değiştiren radyo-televizyon vd. yayın organları, âşık müziğine mekânlar sağlamasıyla habitusun sermayesi de değişmiştir. Sözelimi, âşığın yaratıcı-üretici faaliyetine kaynaklık eden habitusun; bir zaman aralığına ihtiyaç duyan muamma çözmeler ya da uzun bir repertuvar akışını icap ettiren âşık fasılları gibi kültürel sermayeleri, bu habitusun adeta birer sembol pratikleri olarak kalmışlardır. Ayrıca, habitusun sermayesini değiştiren bu dönüşüm, âşıktan ya virtüözüte bir icra beklemiş ya mikrofon hakimiyeti, sahne tesisatı beklemiş ya da ses sahasının sınırlarını zorlamış ama âşığın yettiği habitusunda olduğu gibi ona beklentiye sağlayacak bir sermaye sağlamamıştır. Bu nedenle âşık; halk evlerinde, bağlama kurslarında, dernek toplantılarında bilgi akışı sağlamaya çalışmış, dönemin beklediği kültürel sermayeyi kısıtlı imkânlarla kazanca dönüştürmeye gayret etmiştir. Bu anlamda âşık sanatı habitusunun, âşık müziğinin bileşenlerine ne şekilde yansıdığını ya da yansıyamadığını örneklendirmeye çalışırken; otosansürün değişen habitusun en önemli stratejilerinden biri olduğu görülmüştür. Tüm bu ilişkilendirmelere ilaveten müzik; âşık sanatının bir işaretidir ve kültürel bilgi ve değerleri iletmek için güçlü bir araçtır çünkü o, âşık müziği habitusunun tarihsel olarak kalıplaşmış bir öğesidir. Uyumlanmaya çalıştığı her dönemde âşık müziği; bugünün sağladığı yatkınlıkları doğrultusunda yani habitusundan edindiği sermayesi (söz-müzik ifadesini güçlendiren karakteristik okuma biçimleri, usta malı ezgi-ritim kalıpları vd.) doğrultusunda alan bulmaya çalışarak bugünün geleneği olacak, sağladığı yaşam alanlarında kendinden bahsettirmeye devam edecektir.

### Kaynakça

- Akdoğan, Bayram. “Türk Din Müsiki’sinin Anadolu’da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XLIV-1 (2003): 345-371.
- Alvan, Türkân. ve M. Hakan Alvan. *Saz ve Söz Meclisi*. İstanbul: Şule Yayınları, 2019.
- Artun, Erman. “Adana Âşıklık Geleneği ve Âşık Fasılları”, 5. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, C.1, Ankara, (1997), 41-52.

- Ashwood, Loka. ve Michael M. Bell. "Affect and Taste: Bourdieu, Traditional Music, and the Performance of Possibilities", *European Society for Rural Sociology* 57-1, (November 2017): 622-640.
- Başgöz, İlhan. *Yunus Emre (İnceleme)*. Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, 1999.
- Behar, Cem. *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1993.
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000.
- Bourdieu, Pierre. "The Social Space and the Genesis of Groups". *Theory and Society* 14-6 (November 1985): 723-744.
- . "What Makes a Social Class? On The Theoretical and Practical Existence Of Groups". *Berkeley Journal of Sociology* 32 1987. 1-17.
- . *Eril Tahakküm*. Çev. Bediz Yılmaz. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016.
- . *Sanatın Kuralları*. Çev. Sevil, N.K. İstanbul: Alfa Araştırma, 2019.
- Çınar, Sevilay. "Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar". Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.
- Duygulu, İrem. "1980'li ve 1990'lı Yılların Rock-Metal Müzisyenlerinin Habitusu (İstanbul Örneği)". Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi, 2021.
- Duygulu, Melih. *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2014.
- Emeksiz, Abdülkadir. "İstanbul Kahvehaneleri". *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul*, C.2. Haz. Filiz Özdem. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 123-139.
- Erdener, Yıldırım. *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Eroğlu, Seval. "Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi". Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018.
- Fidan, Süleyman. *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017
- Kaplan, Merve ve Mahmut Yardımcıoğlu. "Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu". *Habitus Toplumbilim Dergisi* 1 (2020): 23-37.
- Kaygılı, Osman Cemal. *İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri*. İstanbul: Gram Yayınları, 2016.
- Köprülü, Mehmet Fuad. *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları, C.I, 1962.
- . *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Güven Basımevi, C.IV, 1964.
- . *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976.
- Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.
- Miller, Diana L. "Gender, Field and Habitus: How Gendered Dispositions Reproduce Fields of Cultural Production". *Eastern Sociology Society* 31-2 (June 2016): 330-353.
- Özdemir, Erdem. "Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği ve Alevilik", *UHAD* 3-4 (2020): 194-215.
- Özmen, Zehni. "Bourdieu Sosyolojisi". ERÜ Sosyoloji, <https://www.youtube.com/watch?v=3sSIO458AgI> (12.04.2021)

- Reay, Diane. "It's All Becoming a Habitus': Beyond the Habitual Use of Habitus in Educational Research". *British Journal of Sociology of Education* 25-4 (September-2004): 431-444.
- Reinhard, Ursula ve T. Oliveira Pinto. *Türk Âşık ve Ozanları*. Çev. Elif Damla Yavuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Robertson, John. "Semiotics, Habitus and Music in The Transmission of Tibetan Culture in Toronto". Master's Thesis. Liberty University, 2011.
- Şenel, Süleyman. "Semai Kahvehaneleri". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.6, (1994): 518-519.
- . *İstanbul Çevresi ve Alan Araştırmaları*. C.2, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2011.
- . *Kastamonu'da Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*. C.1, Kastamonu Valiliği Özel İdare Yayınları, 2007.

# Âşık Müziğinin Arşivlenmesinde ve Aktarımında Müzik Endüstrisinin Rolü: Kalan Müzik ve Hasan Saltık\*

## The Role of the Music Industry in Archiving and Transferring Minstrel Music: Kalan Music and Hasan Saltık

Süleyman FİDAN\*\*

### Özet

Edebî, estetik ve müzikal unsurların birlikteliğiyle öne çıkan âşıklık geleneği, Türk sözlü kültüründen yazılı ve elektronik/dijital kültür ortamlarına taşınabilen dinamik bir yapıya sahiptir. Sözlü kültür iletişim ortamının doğası gereği belleğin aktarımı icraya dayalı meşk usulüyledir. Bunun yanında yazı eğitimi almış âşıklar veya âşık takipçileri, belleği kısmen şiir olarak da yazıya geçirmişlerdir. Müzikal belleğin kaydedilmeye başlaması ise ancak 20. yüzyıl geleneksel müzik icracılarıyla birlikte gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde Amerika'daki ses kayıt ve aktarım alanındaki çalışmalar; fonograf, gramofon gibi donanımlar ve balmumu silindir, plak gibi yazılımlarla müziğin aktarımı için önemli gelişmeleri ortaya çıkarmıştır. Bu sayede kısa zamanda oluşan müzik piyasası, Avrupa'da da yayılmaya başlamıştır. Türkiye bu piyasanın önemli pazarlarından birisi olarak görülmüştür. Ancak âşıkların müzik endüstrisinde yer bulmaları, birkaç istisna dışında 1960'lı yıllardaki iç ve dış göç hareketliliğiyle mümkün olmuştur. Özellikle Almanya, âşık tarzı müziğin talep gördüğü yer olmuş ve teknik icatların Türkiye'ye taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Böylece âşık müziği amatör de olsa arşivlenmeye başlanmış ve sonraki uzman çalışmalarına veri sağlanmıştır. Bunun yanı sıra resmî kurumlarca da geleneksel müziğin arşivlenmesi amacıyla derleme çalışmaları yapılmıştır. 1923'ten

\* Bu bildiri 2016 yılında Hacettepe Üniversitesinde tarafıma savunulan "Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi İlişkisi Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinin verilerinden yararlanılmıştır.

\*\* Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, TMDK, Müzikoloji Bölümü, E-posta: suleymanfidan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6033-4983

bu yana farklı kurum ve dernekler tarafından yapılan derlemeler veri tabanı oluşturma bakımından değerli olmakla birlikte birbirinden kopuk çalışmalardır. Müzik endüstrisinin ürünleri ve bu derlemeler henüz bir araya getirilememiştir. Arşiv konusunda resmî kurumlar kadar kişisel koleksiyonlar ve müzik şirketlerinin yayınları da son derece önemlidir. Bu hususta 1991 yılında Hasan Saltık tarafından kurulan Kalan Müzik şirketi geleneksel müziklerin kaydedilmesinde ve arşivlenmesinde otuz yıllık süreçte önemli bir rol almıştır. Eski kayıtların restore edilmesine ve yeni kayıtlarla geleneksel müzik belleğinin 21. yüzyıla taşınmasına katkı sağlanmıştır. Bu çalışmada müzik endüstrisinin özel amaçları bir yana bırakılarak müzik arşivciliğine etkileri, Kalan Müzik özelinde tartışılacaktır. Ayrıca yakın dönemde vefat eden Hasan Saltık'ın geleneksel müziği, müzik endüstrisinin farklı bağlamlarına nasıl taşıdığı değerlendirilecek ve müzik arşivciliğinin Türkiye'deki durumuna projeksiyon tutulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Geleneksel müzik, müzik arşivciliği, âşık, kültür endüstrileri.

### Abstract

The tradition of minstrelsy, which stands out with the combination of literary, aesthetic and musical elements, has a dynamic structure that can be transferred from Turkish oral culture to written and electronic/digital cultural environments. Due to the nature of the oral culture communication medium, the transfer of memory is through the method of “meşk” based on performance. In addition to this, minstrels or minstrel followers who have received writing training have also written the memory partly as poetry. The recording of musical memory only took place with the traditional music performers of the 20th century. Studies in the field of sound recording and transmission in The U.S. in the last quarter of the 19th century; It has revealed important developments for the transmission of music with hardware such as phonograph, gramophone and software such as wax cylinder and record. In this way, the music market, which was formed in a short time, started to spread in Europe. Turkey considered to be one of the important markets of this market. However, it was possible for the minstrels to find a place in the music industry, with a few exceptions, due to the internal and external migration movements in the 1960s. In particular, Germany has been the place where minstrel music is in demand and has played an important role in bringing technical inventions to Turkey. Thus, minstrel music began to be archived, albeit amateur, and data were provided for subsequent expert

studies. In addition, compilation studies were carried out by official institutions in order to archive traditional music. The compilations made by different institutions and associations since 1923 are valuable in terms of creating a database, but they are disjointed studies. The products of the music industry and these compilations have not yet been put together. Personal collections and publications of music companies are as important as official institutions in archives. In this regard, Kalan Music Company, which was founded by Hasan Saltık in 1991, has played an important role in the recording and archiving of traditional music over the course of thirty years. Contribution has been made to the restoration of old recordings and the transfer of traditional music memory to the 21st century with new recordings. In this study, the effects of the music industry on music archiving will be discussed in the context of Kalan Music, leaving the special purposes aside. In addition, it will be evaluated how Hasan Saltık, who passed away recently, carried traditional music to different contexts of the music industry, and a projection of the situation of music archiving in Turkey will be kept.

**Key Words:** Traditional music, music archiving, minstrel, culture industries.

## Giriş

Kültür endüstrileri, geleneksel ürünleri farklı bağlamlara taşıyarak sürekliliği sağlamaktadır. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan toplum yaşamındaki değişim, geleneksel üretim ve aktarım biçimlerine de yansımaktadır. Bu çerçevede geleneksel müzik ekseninde düşünüldüğünde âşıklık geleneği olduğu ana bağlamdan kopmuş, âşığın/sanatçının dinlenilebilmesi plak, kaset, CD, film, radyo, televizyon ve internet gibi elektronik aktarım ortamları vesilesiyle artmıştır. Bu değişim sürecinde içeriğin aktarılmasındaki aktörler, her dönemde farklı bir kimlikle ortaya çıkmışlardır. Ekonomik açıdan kültürel ürünün yaratım ve aktarımında kazanç sağlayan bu aktörler dönemlere göre değerlendirilmelidir.

Genel olarak kültür endüstrileri kavramı içerisinde düşünülen bu iletişim/iletişim araçlarının (yani medyanın); küreselleşmenin ve kültürel alanlarda tektürleşmenin de önünü açtığı, popüler kültürü empoze ettiği, yüksek/yerleşik kültürel alanlara zarar verdiği noktalarda ilk ortaya atıldığında biraz da olumsuzlanarak çerçevesi çizilmiştir. T. Adorno ve M. Horkheimer 20. yüzyılın ilk yarısında kaleme aldıkları yazılarla, ortaya attıkları fikirlerle oluşturdukları ekolle (Frankfurt Okulu) ve eleştirel bir yaklaşımla kültür endüstrisi kavramını dile getirmişlerdir (Adorno ve Horkheimer 2000; Adorno 2011).

Kültür endüstrileri içerisinde müzik endüstrisi başat rol üstlenmiş ve birbiriyle uyumlu iki kulvarda gelişmiştir. Birincisi kayıtlı müzik sektörü, ikincisi de medya endüstrisidir. Yazılı, işitsel, görsel-işitsel ve dijital medya müzik için önemli birer mecradır (Radyo, TV, internet, yazılı medya). Kayıtlı müzik sektörü ise fonograf ve silindire başlayan donanım-yazılımlarla dijital içeriklere doğru evrilmiştir (fonograf, gramofon, pikap, teyp, cd-çalar, dijital içerikler).

### **Müzik Endüstrisi ve Âşık Müziği**

Türkiye’de kayıtlı müzik teknolojilerinin ilk ortaya çıktığı dönem ise 20. yüzyılın başlarıdır. İstanbul’da önce fonograflar için silindir dolduran, satan dükkânlar açılmış, ardından da bu dükkânlara rakip olarak gramofon ve plak satan, küresel şirketlerin diğer şubeleri piyasaya girmiştir. Küresel boyuttaki bu ticarî hamlelerden sonra R. Anhegger ve C. Ünlü’nün araştırmalarına göre ilk Türkçe plaklar 1900 yılında Almanya’da The Gramophone Ltd. tarafından yayınlanır (Anhegger ve Ünlü 35). Ancak kayıtlı müzik sektörünün doğrudan geleneksel müziği etkilemesi ve âşıkların da piyasada tutunmaya çalışmaları 2. Dünya Savaşı sonrasında Dünya’yı ve Türkiye’yi etkileyen gelişmelerdir. Teknolojik hamleler, ekonomik faaliyetlerin çeşitlilik kazanması, göç dalgaları, eğitim gibi birçok nedeni içinde barındıran sosyal değişimler Türkiye’de müzik endüstrisinin geniş kitleleri içine almasını hızlandırmıştır.

“Elektronik kültür ortamında söz, ezgi ve müziğin kaydedilerek dondurulması, bir başka ifadeyle söz ve müzik icralarının kaydedilerek paketlenmesi (mediated performances) anlamında 1960’larda plak ve pikapların kullanılması yaygınlaşır” (Çobanoğlu 153). Âşıklık geleneği ürünlerinde pikaplar ve 45’lik plaklarla birlikte yoğun bir şekilde nicel artış sağlanmıştır. Bu durum elbette tek sebebe bağlanarak açıklanamaz. Sosyo-kültürel ve teknolojik yaşamdaki değişimler, 1960’larla birlikte müzik endüstrisi içinde âşıkların kendilerini göstermelerini sağlamıştır. En başta 78’lik taş plaklara göre daha dayanıklı, çok daha ucuz olan 45’lik plakların imalatı ve bunu çözümlen donanım olarak daha ucuza mâl edilen ve rahat taşınabilen pikapların piyasaya sürülmesi bu durumda etkili olmuştur. İkinci önemli etken ise göç hareketliliğidir. Yurtiçi ve yurtdışı göçler yoluyla pikap sahibi olmak yaygınlaşırken hem gurbete çıkanlar hem de memlekette kalanlar için yeni müzik içeriklerine ihtiyaç duyulmuştur.

Âşıklık geleneği yüzyılı aşan bir sürede kültür endüstrileri içerisinde farklı boyutlarıyla yer almıştır. Bu bir taraftan resmî kurumların kültürü

kaydetme ve aktarma çabalarıyla gerçekleşirken; bir yandan da yerelleşmenin, geleneğe yönelmenin sonucu olarak yaşanmıştır. Âşıklık geleneğinin temsilcileri ve onların eserleri medya merkezli kültürel-ekonomik faaliyetlere adapte edilmiştir. Medya endüstrisini yönetenlerin karar verdiği süre ve oranda gelenek yeni bağlamlarda değerlendirilmiştir. Âşıklık geleneği ve müzik endüstrileri ilişkisinde kendini en çok hissettiren alan kaset ve kasetçiliktir. 45'lik plaklarla, pikaplarla ve radyo yayınlarıyla teknolojinin eklendiği gelenekte 1970 sonrasında gerek piyasaya sürülen kasetlerin gerekse kiteselleşmeyen 'özel doldurma kasetler'in geleneğe farklı yönlerden etkileri görülmektedir. Kaset ve kasetçalar, öncelikle dolaylı bir eğitim sürecini sağlamıştır. Bu donanım ve yazılımın ucuzluğu ve pratikliğiyle geniş kitlelere hitap edilebilmiştir. Âşığı kaset yoluyla tanıyan hevesliler onun tarzını benimsemişler; kendi sanatlarına yön vermişlerdir.

Bunun dışında ses kayıt teknolojileri yerleşmeden önceki aşamada 'destancı âşıklar'ın eserlerini matbu hâle getirip çarşıda, pazarda, panayırda, garda, terminalde hem söyleyip hem satmalarıyla başlayan âşık tarzı mahsullerin endüstri ürünü hâline gelmesi ve ticarileşmesi, plak ve kaset teknolojileriyle buluşmayı kolaylaştırmıştır (Bkz. Çobanoğlu 2000). Özellikle kasete ses kaydetmenin kolaylığı, yazılı destancılık döneminden basılı kasetlere ve kişiye özel kasetlere geçişi kolaylaştırmıştır. Diğer taraftan müzik piyasasındaki karışıklık düzenli arşivlerin oluşmasını engellemiştir. 1986'da yeneden düzenlenen 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundan sonra Telif Hakları Genel Müdürlüğünde ve MESAM'da kayıtlar tutulmaya başlanmıştır. Âşıklarla ilgili yaptığımız bir görüşmede Mete Taşlıova'nın (2016) şu görüşleri önemlidir:

Plak ve kasetlerin tam bir listesi mevcut değil. Âşıkların doksanlı yıllara kadar yoğun olarak Türkiye'de ve Avrupa ülkelerinde yayımladıkları plak ve kasetler aynı yıl birkaç tane olabildiği için sistemli olarak dökümünü yapmak neredeyse imkânsız. Kendilerinin de böyle bir sıralamayı yaptıklarını veya geriye dönüp de hangi plağı ve kaseti hangi tarihte doldurdıklarını tam olarak hatırlamadıklarına defalarca şahit oldum. İşin üzücü tarafı plak ve kaset kartonnetlerinde de ancak seri numarası olduğu için tarih bilgisi de yer almıyor.

### **Arşivcilik ve Geleneksel Müzik**

Türkiye'de 20. yüzyılın başlarında, Osmanlı Devleti'ne bağlı azınlık gruplarının halk ezgilerini derleme faaliyetleri sayılmazsa, derleme ve arşivcilik konusunda asıl gelişmeler Fuad Köprülü, Ziya Gökalp, Rıza Tevfik

gibi isimlerle başlayan folklor hareketinden sonra yaşanmıştır. Ulus devletin kurulma aşamasında halk ezgilerinin bulunup işlenmesi, yaygınlaştırılması devletin müzik politikaları arasındadır. İlk planlı derlemeler Maarif Vekâletinin desteğiyle Batı Anadolu'da Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerin kâğıda yazma usulüyle gerçekleştirilmiştir. Asıl kapsamlı derlemeler ise ses kayıt teknolojileri kullanılarak Darülelhan (İstanbul Belediye Konservatuarı) ve Ankara Devlet Konservatuarı tarafından gerçekleştirilmiştir. Darülelhan çatası altında 1926, 1927, 1928 ve 1929 yıllarında gerçekleştirilen dört derleme gezisiyle Anadolu'nun farklı yörelerinden 1.000 ezgi fonografla derlenmiştir (bkz. Okan 2015).

Bir müddet ara verilen derleme faaliyetleri Ankara Halkevi'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelen Macar müzikolog Béla Bartók ve konservatuvar kurulmasına yardımcı olması amacıyla davet edilen Alman Paul Hindemith'in yazdığı raporlar sonucunda tekrar canlanmıştır. 1930'lu yıllarda Béla Bartók Güney Anadolu'da derlemeler yapmış, topladığı ezgiler incelenerek kitaplaştırılmıştır. Ardından da Ankara Devlet Konservatuarı kapsamında yirmi yıla yakın sürecek olan derleme faaliyetleri başlatılmıştır<sup>1</sup>. Konservatuvar kapsamında yapılan derleme gezilerinin hepsinde Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken bulunmuş; bu isimlere Mahmut Ragıp Gazimihal, Mithat Fenmen, Nurullah Taşkiran, Ulvi Cemal Erkin, Tahsin Banguoğlu, Ferit Anlar, Necil Kazım Akses, Cevat Memduh Atlar, teknisyenler Arif Etikan ve Rıza Yetişen de eşlik etmiştir. 1937-1957 yılları arasında 19 derleme gezisi (İkisi Ankara Konservatuarı adına, tek başına gerçekleştirdiği derleme gezisi, biri İstanbul'da Altay Türklerinden 55 ezgi derlemesi) düzenleyerek derlenen 10.000 civarında halk ezgisini tele, muma ve taş plaklara kaydetmiştir. Kaydedilenler arasında "kolbastısı, oyun havası, horon havası, halay havası, maya, hoyrat, bar havası, koşma, ağıt, güzelleme, kadın oyun havası, kavalla çalınan dağ ve köy havası, Avşar ağıtı, bozlak, gurbet türküsü, zeybek oyun havası, karşılama, imece havası, sohbet havası, sürmeli, misket vb." türünden ürünlerle "Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Ruhsatı"ye ait deyişler de bulunmaktadır. Sarısözen daha sonra bunları, Ankara Devlet Konservatuarı'nın arşivine düzenli olarak yerleştirmiş, bir kısmını da notaya almıştır. M. Sarısözen ezgilerden hareketle yazdığı kitaplarla, gezilerde topladığı giyim-kuşam, halk oyunu görselleri, halk çalgılarıyla, Türk sözlü kültürünün müzik, edebiyat ve dans gelenekleri üzerindeki derleme, araştırma ve yayın çalışmalarıyla Türk radyo ve televizyon yayıncılığı için de gerekli olan alt yapıyı hazırlamıştır (Özdemir 139-140).

1 Dünya'da ve Türkiye'de müzik arşivciliğinin gelişim süreci ile ilgili olarak bkz. (Akat 2016).

Darülelhan ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın derleme faaliyetlerinden sonra 1961 yılında Ankara Radyosu tarafından da derleme gezisi düzenlenmiş, Doğu Anadolu'dan 800 ezgi kayıt altına alınmıştır. TRT döneminde ise 1967 ve 1971 yıllarında farklı yöreleri kapsayan iki büyük derleme gezisi yapılmış, 2000 civarında ezgi arşivlenmiştir. Ayrıca stüdyoda gerçekleştirilen mahallî sanatçı kayıtları da arşive aktarılmıştır. Kültür Bakanlığı bünyesinde de MİFAD ve HAGEM'in gerçekleştirdiği derlemelerle 4000 ezgi arşivlenmiştir. Bunu yanında Milli Kütüphane taş plak koleksiyonu oluşturmuş, müzik insanları ve araştırmacılar şahsi ve kurumsal arşivlerini oluşturmuşlardır. Ancak tüm bu çalışmalara rağmen derli toplu bir geleneksel müzik arşivi oluşturulamamıştır.

Âşık müziği açısından baktığımızda ciddi bir sorunla karşılaşmaktayız. O da derlemelerde esere müdahale edilmesi, eserin kısaltılması, mahlasın çıkarılması geleneksel müziğin aktarımında bugün için büyük bir hatadır. Resmî kurumlar dışında âşıklarla ilgili çalışmalar çoğunlukla bireysel boyutlarda kalmıştır. Meraklı ve hevesli kitlenin kişisel koleksiyonları, müzik şirketlerinin depolarındaki ürünler çalışılmayı ve yeni ortamlara aktarılmayı beklemektedir. Almanya ve Türkiye'de faaliyet gösteren birçok müzik şirketinde tanınan ve tanınmayan âşıkların kayıtları mevcuttur. Bu noktada 1991'de faaliyete geçen Kalan Müzik şirketinin misyonu ve çalışmaları konumuz itibarıyla değerlidir.

### **Kalan Müzik ve Hasan Saltık**

2 Haziran 2021'de 57 yaşında iken aramızdan ayrılan Hasan Saltık Türk müzik kültürüne önemli hizmetlerde bulunmuştur. 1991'de İMÇ 6. Blok'ta kurduğu Kalan Müzik şirketinde öncül çalışmalara imza atmıştır. Eski kayıtların toplanması, yeniden kaydedilmesi geleneksel ve etnik müzik tarzları adına önemli arşivlerin oluşmasını sağlamıştır. Yeni teknolojilerle birlikte fiziki satışların çok azaldığı, müzik işletmecilerinin tek tek dükkânlarını kapattığı bir dönemde onun ileri görüşlü hamleleri Unkapanı esnafı için nefes olmuştur. Şirketin internet sitesinde misyonlarıyla ilgili şu bilgiler yer almaktadır:

Kalan Müzik arşiv çalışmaları yavaş yavaş oluşmaya başlamıştı ki, ikinci bir yaklaşım Kalan ismindeki bütünlüğü tamamladı. Tarihsel önemi açısından akademik alanda ilgi gören ve uluslararası etnomüzikoloji çalışmaları açısından hayli önemli olan unutulmaya yüz tutmuş birçok kayıt derlenerek yeniden basılmaya başlandı. Bunu yaparken de konusunda uzman çok sayıda müzikolog ve bilim adamının yardımına başvuruldu. Arşiv serisi bu şekilde oluştu. Pomak göçmenlerinden Sadettin Kaynak'a, Münir Nurettin

Selçuk'tan Hacı Taşan'a uzanan geniş bir arşiv müzik severlerin beğenisine sunuldu. Kalan Müzik, eski değerlerin yanı sıra günümüzün değerli yapıtlarının da güzel eserler sunmasına imkân tanınmaktadır. Erkan Oğur, İsmail Hakkı Demircioğlu, Tolga Çandar, Yansımalar, Grup Yorum, Kardeş Türküler, Fenomen ve benzerleri Kalan Müzik aracılığıyla eserlerini müzik-severlere ulaştırmaktadırlar (Kalan Müzik 2021).

Şirketin çalışmaları incelendiğinde Asım Kuzuluk, Tolga Çandar, Cengiz Özkan, Bayram Bilge Tokel, Erkan Oğur, Ayşegül gibi sanatçıların türkü albümlerinin yanı sıra Nida Tüfekçi gibi usta isimlere de yer verildiği görülmektedir. Bu çalışmaların çoğunda geçmiş dönem âşıkların eserleri de yer almaktadır. Âşıklar açısından baktığımızda hemen hemen her yıl birkaç isme yer verilmiştir. Hasan Saltık bunu geleneğe hizmet olarak görmüştür. Popüler albümlerden kazandıkları parayla geleneksel müziğe destek olduklarını belirtmiştir. 1994'te Muhlis Akarsu-Seçmeler 1 adlı albümden itibaren 35 albüm yapmıştır. Feyzullah Çınar, Çekiç Ali, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşhan, Dertli Divanî, Âşık Veysel, Nesimi Çimen, Ürgüplü Refik Başaran, Kul Ahmet, Zaralı Halil, Ali Murtaza Topal Dede, Süleyman Yıldız âşık albümlerinin yanı sıra Kadın Âşıklar, Asya İçlerinden Balkanlara Saz, Muhabbet 6-7 serisinde de âşık ezgileri yer almaktadır.

Süleyman Şenel, Hasan Saltık'ın vizyonunu, faaliyetlerini ve öncül çalışmalarını ayrıntılı bir şekilde aktardıktan sonra onun Türkiye'de ve Dünya'da birçok ödüle layık görüldüğünü ve farklı unvanlarla anıldığını belirtir (Şenel, 2021). Amatör gençlere fırsat tanınması, taş plakları yeni teknolojilerle temizleyerek yeniden yayınlaması, müzisyen ailelerden topladığı kayıtları yayınlaması, etnomüzikolojik arşiv kayıtlarını gün yüzüne çıkarması, Anadolu yerel müziğinin dünya müziği platformuna girmesinde öncülük etmesi, CD'lerin yanında tanıtıcı kitapçıklara yer vermesi Hasan Saltık'ın öne çıkan yönleridir.

Aynı zamanda edisyon işi de yapan Saltık ve şirketi, telifi kendilerinde olan eserleri dizi ve film sektöründe değerlendirmekte ve o eserin hızlı bir şekilde tanınmasını sağlamaktadır. Yılda üç-dört dizinin müziklerini yapmakta ve dizinin teması doğrultusunda geleneksel ezgileri yerleştirmektedir. Bu dizilerin yurt dışında da geniş bir kitleye ulaştığını düşündüğümüzde geleneksel ezginin kısa sürede yaygınlaştığını görebiliriz. Şirket, ayrıca geleneksel müziği, dünya müziği olma yönünde de çaba harcamış yurtdışı fuarlarda bu albümleri tanıtmıştır. Örneğin Japonya'da önemli bir Türk müziği piyasası oluşmuştur. Dijital piyasaya erken adım atması da geleneksel müziğin aktarımı için bir avantajdır. Bu yönleri Kalan Müzik'i âşık müziği üzerine

albümler yapmış Türkofon, Harika Plak, Camses, Gül Kasetçilik, Arda Plak gibi firmalardan ayırmaktadır.

### Sonuç

19. yüzyılın ortalarından itibaren müzik endüstrisinde yaşanan hızlı değişimler âşıklık geleneği açısından pek çok olumlu ve olumsuz sonuçları ortaya çıkarmıştır. Öncelikle icra ortamlarının değişmesi ve usta-çırak ilişkisinin yeni bir şekle bürünmesi gelenek açısından öne çıkan olumsuzluklar olarak görünmektedir. Diğer taraftan âşıkların yerelden ulusala ve uluslararası boyuta taşınması, bunun âşıklara ekonomik getirisi başta olmak üzere, kendilerinin ve eserlerinin tanınması bakımlarından olumlu gelişmeler de yaşanmıştır. Profesyonel medya aktörlerinin ya da genel bir ifade şekli ile kapitalizmin her şeyi paraya çeviren tutumu sonucu âşıklık geleneğini ürünlerinin de pek çok gelenek ögesi gibi meta hâline getirildiği şeklinde görüşler olsa da kültür endüstrisi ve âşıklık bağlamında kazanç karşılıklı olmuştur. Çağın ve gelişen teknolojinin bir ucundan bazen kendi istekleri dışında, genelde ise kendi istekleri ile âşıklar medyada yer almışlardır ve almaktadırlar. Bu ortamlarda yer alış âşık ve eserlerinin tanınmasının yanında tescilini de sağlamaktadır. Bunun ekonomik getirisinden âşık ya da varisleri de faydalanmaktadır.

Tüm eksikliklere rağmen âşık müziği unsurlarının söz, ezgi ve performans boyutlarıyla kayıt altına alınma süreçleri erken dönem Cumhuriyet kurumlarınca başlatılmış ve başarılı sonuçlar elde edilmiştir. İlerleyen süreçte kişisel çabaların ve özel sektörün de bu alana yönelmesi, derlenen ürünlerin çağın teknolojik araçlarıyla kayıt altına alınması ve yeniden üretimi hususlarında önemli çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Zira âşık müziği müstakil bir kültürel tüketim alanı olmanın ötesinde bütün medya içeriklerini besleyen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda Hasan Saltık ve Kalan Müzik, geleneksel ürünlerin, icracı ve gelenek aktörlerinin ön plana çıkartılmasına önemli örnek çalışmalar yapmıştır. Geleneksel müziğin ezgi boyutuyla televizyon ve sinema sektöründe kullanımı bu çalışmalar içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla âşık müziğinin yalnızca icracı ve dinleyici arasındaki üretim-tüketim boyutu genişleyerek görsel içeriklerin geri planında daha zengin bir muhtevada kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu durum geleneksel müziğe olan ilginin artmasını sağlamıştır. Böylece popüler kültürün yüzeyselliğinin yanında şekillenen geri planında güçlü bir gelenek yapısının olduğu müzik ve kültür alanına olan farkındalık toplumsal kesimlerce benimsenmiştir.

### Kaynakça

- Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*. Çev. N. Ülner vd., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev. N. Ülner, E. Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2000.
- Akat, Abdullah. “Müzik Arşivleri”, *Müzikte Araştırma Yöntemleri*, Ed. S. Karahasanoğlu-E. D. Yavuz, İstanbul: İTÜ-TMDK Yay., ss: 59-79.
- Anhegger, Robert ve Cemal Ünlü. “Türk Sosyal Tarihi İçin Kaynak Olarak 1912-1932 Arasında Çıkan 78’lik Sözlü Taş Plaklar”, *Tarih ve Toplum*, Ocak 1991, S. 85, 1991, ss: 9-21.
- Çobanoğlu, Özkul. *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Kalan Müzik. <https://kalan.com/kalan-muzik-hakkinda/> (E. T. 15.6.2021)
- Okan, Sungu. “Derlemeler (Kayıtlar-Yöresel Çalışmalar-Alan Araştırmaları)”. <http://www.turkishmusicportal.org/page.php?id=46&lang2=tr> (E.T.: 08.02.2015)
- Özdemir, Nebi. *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2008.
- Saltık, Hasan. Tunceli, 1964. Kalan Müzik kurucusu ve yöneticisi. Hasan Saltık ile müzik endüstrisi, kayıtlı müzik piyasasında âşıklar, içerik endüstrileri, telif problemleri ve dizi müzikleri konusunda 14.8.2013’te İstanbul’da gerçekleştirilen görüşme, 2013.
- Şenel, Süleyman. <https://www.facebook.com/suleyman.senel1>, 3 Haziran 2021.
- Taşlıova, M. Mete. Kars. Âşık Şeref Taşlıova hakkında telefon görüşmesi ve elektronik görüşme, 2016.

# Âşıklığın Yeni Cönkleri: Sosyal Medyanın Âşıklar İçin Yeni Bir Yaratma ve İcra Ortamı Olarak Görünümü

New Cönks of Minstrelsy: Social Media as a New Venue  
for Creation and Performance for Minstrels

Uğur DURMAZ\*

## Özet

Âşık edebiyatı dayandığı köklü geçmişi ve etkilediği geniş coğrafya içerisinde farklı zamanlarda varlığını devam ettirmiştir. Güncel gelişmeler ve bunların etkileri âşıkların dilinde kimi zaman eleştiri kimi zaman katkı şeklinde bu sanat yapısının içerisinde her dönem yer almıştır. Âşıklar içinde buldukları dönem hakkındaki düşüncelerini başlangıçtan bugüne kadar sözlü ve yazılı ortam içerisinde icra etmişlerdir. 20. yüzyılın yeni iletişim araçları ile birlikte artık bir başka ortam olan elektronik kültür ortamından söz edilir hâle gelmiştir. 21. yüzyılda ise elektronik kültür ortamı daha da genişleyerek farklı kollara ayrılmıştır. Dijital kültür ortamı olarak adlandırılacak olan bilgisayar ve internet çağıyla beraber birey ve yaptıkları, geçmişteki tüm dönemlerden daha önemli hâle gelmiştir. Dijital kültür ortamının en temel unsurları ise son 10 yıldır popülerleşen sosyal medya sayfalarıdır.

Bu yazıda temelleri çok uzun bir geçmişe dayanan âşıklık geleneğinin yeni döneminin durumu ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bunun için de sosyal medya platformlarından olan Facebook içerisinde âşıkların kendi isimleriyle açtıkları profil sayfaları değerlendirilerek halkbiliminin önemli yazılı kaynaklarından olan cönklerle bağ kurulacaktır. Cönklerin geniş çerçevesinin bugün için karşılığı olabileceği düşünülen sosyal medya profillerinde, âşıkların yaptıkları paylaşımlar ışığında ortaya çıkan ürünlerin yaratma, icra, yayılma, aktarma durumları değerlendirilecektir. Bunu yapabilmek amacıyla belli sayıda âşığın profil sayfaları detaylı şekilde incelenecek ve ürettikleri ürünler detaylı şekilde değerlendirilecektir.

\* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: ugurdurmaz10@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0775-6962

**Anahtar Sözcükler:** Âşıklık, Facebook, dijital kültür, sosyal medya, dijital cönk.

### **Abstract**

The literature of minstrels has continued its existence at different times in its deep-rooted past and the wide geography it has affected. While the current developments and their effects are in the language of the minstrels in every period, innovations have found their place in this art structure, sometimes in the form of criticism and sometimes as a contribution. Minstrels have performed their thoughts about the period they were in from the beginning to the present in oral and written media. Thanks to the new communication tools of the 20<sup>th</sup> century, the electronic cultural environment, can now be discussed as a new medium. In the 21<sup>st</sup> century, the electronic culture environment expanded further and was divided into different branches. With the age of computers and the internet, which can be called a digital cultural environment, the individual and what they do have become more important than in all past periods. The most basic elements of the digital culture environment are social media pages that have become popular over the past 10 years.

In this article, we will try to explain the situation of the new era of the tradition of minstrelsy, the foundations of which are based on a very long history. For this purpose, Facebook, which is one of the social media platforms, will be evaluated by evaluating the profile pages that minstrels open with their names and connect with cönk, which are important written sources of folklore. In the light of the shares made by minstrels in social media profiles, which are thought to be the equivalent of the broad framework of cönks for today, the creation, execution, distribution, transfer status of the products will be evaluated. In order to do this, the profile pages of a certain number of minstrels will be examined in detail and the products they produce will be evaluated in detail.

**Key Words:** Minstrel, Facebook, digital culture, social media, digital conk.

### **Giriş**

Gelişen dünya düzeni içerisinde kültürün yayılma şekilleri de farklılık göstermeye başlamaktadır. Önceleri söz ve yazıyla sağlanan iletim zaman içerisinde elektronik araçlar vasıtasıyla yeni bir mecradan da aktarılabilir hâle gelmiştir. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyıl ise internetle birlikte

oluşan geniş ağ sayesinde dijital çağ olarak nitelenmektedir. Geleneğin parçası olan unsurlar da bu yeni çağa ayak uydurmakta ya da yok olmaktadır. Âşıklık da Türk kültürü içerisinde önemli yere sahip olan geleneksel bir kol olması nedeniyle toplumsal aktarımda güçlü bir araç olmuştur. Yeni dönemde de âşıklar düzene ayak uydurarak farklı ortamlarda sanatlarını icra etmeye devam etmektedir. Burada incelenecek olan nokta temelde âşıkların icra ortamlarından çok bu ortamın bir çıktısı olarak değerlendirildiğimiz dijital cönkler yani sosyal medya profil sayfaları olacaktır. Âşıkların bu mecralarda yaptıkları paylaşımlarla geleneksel bir ürün olan cönklerin karşılaştırması neticesinde yeni dönemin yaratma ve icra ortamının çıktıları değerlendirilecektir.

Cönkler, kültür tarihimiz açısından sözlü ve yazılı edebiyat arasında kurduğu bağ, birincil ağızdan derlenmiş olması ve halkbilimi ürünlerinin şifahî anlatımla aktarımından kalıcı aktarıma geçişi noktasında belki de en önemli unsurdur. 20. yüzyılın başından itibaren araştırmacıların dikkatini çeken cönkler hakkında birçok isim çeşitli yazılar yazmış ve onları tanımlamaya çalışmıştır. Burada genel tekrara düşmemek açısından yapılmış tanımları vermek yerine daha kapsayıcı bir tanımla cönkün ne olduğunu ortaya koymaya çalışacağız<sup>1</sup>. Cönk, sefine, danadili, kırkambar gibi farklı isimlerle anılan bu eserler, içerisinde çoğunlukla âşık edebiyatı ürünlerini barındırmakla birlikte divan edebiyatı, tasavvuf şiiri gibi diğer nazım türlerinden de örnekleri içeren, aynı zamanda nazım yapısının yanında nesirle aktarılan hikâyeler, anekdotlar, tedavi yöntemleri, âdetler, inanışlar, dualar, tarifler ve tarihi bilgiler gibi halkbiliminin ilgilendiği birçok konuya ait bilgiyi de barındıran ve genellikle aşağıdan yukarıya doğru açılan, birkaç yazar tarafından yazılabilen kişisel defterlerdir (Elçin; Gökyay; Duymaz). Cönklerin genel yapısına bakıldığında zengin bir içerik görmek mümkündür. Bu içerikle birlikte de birçok konu hakkında yazıldığı dönemin yaşam tarzı ile ilgili bilgilere ulaşılmaktadır. Aynı zamanda kaleme alınan verilerin direkt olarak birinci ağızdan yani kaynak kişiden toplanmış olması da onu sözlü geleneğin bir kayıtçısı konumuna geçirmiştir. Bu noktada cönkleri, halkbiliminin bugünkü temel bilgi alma ve araştırma yöntemlerinden olan derlemenin ilk hâlleri olarak bile değerlendirmek mümkündür.

Cönkler, içerisinde barındırdıkları ürünlerin çoğunluğunun âşık edebiyatına hatta âşık şiirine ait olması nedeniyle de genellikle bu edebî kolun temel kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Âşık şiiri söz konusu olduğunda yapılan çalışmalarda cönklerde bulunan yeni şiirler ve anlatılar sıkça kullanılmaktadır.

1 Cönk ile ilgili yapılmış tanımlar ve daha detaylı incelemeler için bkz. (Koman) (Ülkütaşır) (Elçin) (Cumbur) (Uraz) (Gökyay) (Sakaoğlu) (Duymaz).

Âşıklar kendi eserlerini yazıya döküp kitaplaştırmakla birlikte âşıkları dinleyenlerin yahut bu konuya meraklı kişilerin kaleme aldığı metinler sayesinde üretimler uzun yıllar boyunca sadece sözlü hafızada değil yazılı hafızada da kendine yer bulabilmiştir. Aynı zamanda farklı coğrafyalardaki âşıkların tanınmasını ve eserlerinin bilinmesini de yine cönklerin bir etkisi olarak söylemek gereklidir. Elbette cönklere tek açıdan yaklaşmak onları anlamak ve kullanmak açısından eksik olacaktır ancak burada güncel durumla kurulacak bağ nedeniyle biz, âşıkların üretimlerini ön planda tutarak bir inceleme yapacağız. Günümüze doğru geldiğinde gelişen teknoloji ve eğitim yapısının güçlenmesi ile birlikte hem okuryazarlığın artması hem de farklı icra ortamlarının oluşması neticesinde cönkler yerini farklı unsurlara bırakmıştır. Artık geleneksel bilginin üretimi ve aktarımı sözlü, yazılı ve elektronik olmak üzere üç farklı ortamda yürütülebilmektedir. Âşıklık açısından sözlü kültürün icra mekânı olan kahvehanelerin işlev değiştirmesi, yazılı kültür ortamı olan cönklerin ortadan kalkması sonrasında günümüzde bu geleneğin en çok elektronik kültür ortamı içerisinde varlığını devam ettirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle de yeni dönem kültür yapısını buradaki araçlar üzerinden okumak şu anki durumun ne olduğunu ortaya koymak açısından halkbilimine katkı sağlayacaktır.

### **Dijital Cönk Kavramı**

Halkbilimi araştırmacıları, güncellenen gelenekle ilgili yaptıkları çalışmaların çoğunluğunda modern ile geleneksel ürünleri bir araya getirmekte, bahsi geçen unsurların ortaklıkları etrafında yeni dönemi değerlendirmektedir. Bu değerlendirmelerle birlikte geleneksel isimlerin yanına yeni dönemin ürettiği farklı isimler getirilmektedir. Bizim de burada yaptığımız şey aslında bu durumun bir örneğidir. Cönkler söz konusu olduğunda bu hibrit yapıyı kullanan ilk isim Mete Taşlıova'dır. "Elektronik Cönk<sup>2</sup>" terimini kullandığı yazısında elektronik cönk kavramı ile âşıkların çıkardıkları ya da doldurdukları kaset ve plakları kastetmektedir. Kaydedilen bu ürünlerin içerisinde âşık edebiyatının pek çok ürününün bulunduğu, bu unsurların önemini ve içeriğini ortaya koymaktadır (Taşlıova). Kasetlerin ve plakların müzik piyasası için geçtiğimiz yüzyıldaki önemi tartışmasızdır ancak neredeyse son yirmi yılda bu araçlar etkinliğini kaybederek yerini önce CD'lere sonrasında ise dijital müzik platformlarına bırakmıştır. Bugün için müzik denildiğinde akla gelen unsurlar çeşitli internet siteleri yahut programlar üzerinden dinlenenlerdir. Elbette bunun yanında son on yılda öne çıkan sosyal

2 Taşlıova, yazısında bu terimin kendisine ait olmadığını terimin Özkul Çobanoğlu tarafından ortaya atıldığını dile getirmektedir.

medya uygulamaları ve sayfaları da birer yaratma, icra ve paylaşma alanına dönüşmüş durumdadır. Âşıklar, bu yeni iletişim araçlarına ayak uydurarak ürünlerini buralarda üretmekte ve paylaşmaktadır. Bu nedenle âşıklık geleneği için yeni dönemin cönkleri sosyal paylaşım sitelerindeki profiller olmuştur. İşte bizim de önerdiğimiz dijital cönk kavramı tam olarak bu profilleri ve yapılan paylaşımları içermektedir.

Konuyu daha teknik bir açıdan incelemek gerekirse elektronik ve dijital terimlerinin farkını ortaya koyarak neden dijital cönk kavramının seçildiğini belirtmek gereklidir. Elektronik kelimesi elektrik ile alakalı olarak ve elektriğin devamcısı olarak ortaya çıkmıştır. Elektrik, “kehribari güç, kehribar ve benzerlerinde ortaya çıkan kıvılcımlanma” olarak tanımlanırken; elektronik, “elektrona ilişkin gaz veya yarı iletken ortamda elektron akımı yoluyla aygıtların yönetimine ilişkin” biçiminde tanımlanırlar (Nişanyan 244). Dijital kelimesinin ise temeli yine elektronikle bağlantılı olmakla birlikte belli bir matematik altyapısına dayanmaktadır. Bu kelime Latince gelen ve saymaya yönlendirici olan, gerçek dünyayı ikili numaralara dönüştüren *digitus'tan* türemiştir (Bronner 60). Köken olarak bakıldığında ise tam sayılara ilişkin olarak 1 ile 10 arasındaki her bir sayı ve parmaklar anlamında kullanılır (Nişanyan 207). Dijitalin bugünkü anlamını kazanması ise bilgisayar teknolojileri sayesinde olmuştur. Bilgisayar algoritmasında 1'ler ve 0'lar vardır. 1 var olmayı 0 ise yokluğu temsil etmektedir (Canan ve Acungil 67). Özellikle 90'larda yaygınlaşmaya başlayan internet ve bilgisayar kullanımı hayatın bu çerçevede şekillenmesine ve 21. yüzyılın dijital çağ olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Günümüz için konuşursak dijital olan her şey elektrondür ancak her elektronik unsur dijital değildir (Durmaz 15). İncelemede örneklem olarak seçilen sosyal medya da dijitalleşmeyle ortaya çıkan bir alandır. Burada üretilen, sergilenen, dağıtılan ve kullanılan ürünleri elektroniklik genel çerçevesinde kabul etmek mümkünse de özelde dijital kültür ortamının bir ürünü olarak isimlendirmek daha doğrudur. Neticede daha önceki terimsel yapıda kullanılan elektronik cönk kavramı bir ileri seviyeye taşınarak dijital cönk terimi kullanılmakta ve önerilmektedir. Dijital cönk olarak isimlendirilecek olan yapı için de sosyal medya içerisinde en uygun türün Facebook olması gerektiği düşünülmektedir. Bunun nedenleri arasında diğer sosyal medya mecralarına göre yazı, görsel ve video paylaşımının belli sınırlarla kısıtlanmamış olması, etkileşim bazında herkese açık olmada daha rahat bir alan sunması, son zamanlarda belli yaş grupları için kullanılabilirlik açısından ülkemizde daha popüler olması sayılabilir.

Dijital cönklerin yazılı kültür ortamındaki cönklerle şeklen ve içerik olarak benzerlikleri ya da farklılıkları oluşmuş durumdadır. Şekil açısından

bakılacak olursa, klasik cönkler genellikle aşağıdan yukarıya doğru açılan defterlerdir. Her ne kadar standart bir yazım yapısı bulunmasa da çoğunlukla da yukarıdan aşağıya doğru yazılıp okunurlar. Dijital cönkler de aynı şekli yapıya sahiptirler. Onlar da yukarıdan aşağıya doğru okunur, izlenir ya da dinlenirler. Profil sayfaları aşağıya inildikçe daha eski tarihe doğru gitmektedir. Klasik cönkler maddi yapısıyla, yazma olması ve kâğıt gibi bir materyalle kendisini var etmesi noktasında daha kalıcı fakat saklaması güç bir ürünken; dijital cönkler herhangi maddi bir yapıya sahip olmadıkları için saklanması paylaşılan sayfanın veri depolarında gerçekleştirilir. Bu noktada avantaj gibi görünen durum dijital cönklerin değiştirilebilir, silinebilir ya da düzeltilebilir olması nedeniyle kalıcılık konusunda daha doğru ifadeyle ilk hâlinin kalıcılığı konusunda problemler oluşturabilmektedir.

İçerik yönünden bakıldığında ise her iki türde de çok çeşitli verilerin bulunduğu görülebilmektedir. Cönklerin içerisinde yer alan unsurlar çoğunlukla âşık edebiyatı ürünü olmakla birlikte kültürle ve sosyal hayatla ilgili birçok bilgiyi görmek mümkündür. Her ne kadar cönkler bireysel defterler gibi düşünülse de içerisindeki ürünler bir halkın kolektif bilincini, üretimini ve zevklerini ortaya koymaktadır. Bu nedenle birer kültür taşıyıcısı rolünü üstlenen cönkler, bireyin toplum içindeki durumunu ortaya koymak noktasında da önemli ürünlerdir (Duymaz 20). Aynı şekilde dijital cönklerde de yazar/paylaşan sadece geleneksel olanı değil gündelik yaşamındaki önemli olayları, sosyal hayatla ilgili bilgileri, gündemi ve daha birçok farklı meseleyi paylaşabilmesi hem bireysel hem de toplumsal bir bilgi birlikteliğini göstermektedir.

Cönkler birer kitaptan çok defter niteliğinde değerlendirilirler ve her okuyanın bunun üzerinde eklemeler yahut çıkarmalar yapabilmesi, doğruluğunu ya da yanlışlığını sorgulayabilmesi gibi seçenekleri mevcuttur bu yüzden halka açık ürünlerdir (Duymaz 19). Dijital cönklerde de buna benzer bir durum söz konusudur. Onlarda paylaşılan unsurun altına yorum yapma, beğenme ya da paylaşma gibi seçeneklerle halkın tercihlerini ya da duygularını ortaya koyabilme şansı doğmaktadır. Paylaşılan unsur değiştirilmese bile etkileşimin sağlanmasıyla birlikte paylaşan ile takip eden arasında bir bağ kurulmaktadır. Elbette cönklerde bu durum yazarın ya da söyleyenin çok ötesinde gerçekleşirken, dijital cönklerde çok hızlı şekilde ve neredeyse bire bir iletişim yöntemiyle yapılabilmektedir. Gerçekleşen bu etkileşim dijital dünyada önemli bir yere sahiptir. Beğeni, yorum ve paylaşım sayılarının yüksek olması sunulan ögenin takdir edildiğinin bir göstergesi olabildiği gibi tam tersi durumlarda ise yeterince doğru ya da iyi bir ürünün ortaya konulmadığı anlaşılmaktadır.

Cönkler yazıldıkları bölge ya da halkın o dönemiyle ilgili birçok bilgiyi içermesinin yanında o topluluğun kültür seviyesini, değer yargılarını ve bilgisini de ortaya koymaktadır (Duran 47). Dijital cönklerde de durum buna benzerdir. Özellikle yapılan yorumlar neticesinde paylaşımın yapıldığı döneme ilişkin bilgileri bulmak, insanların hislerini, düşüncelerini, olaylar ya da paylaşımlar karşısındaki tutum ve davranışlarını öğrenmek mümkündür. Bu da icracı ile tüketici arasındaki kültürel aktarımın düzeyini ortaya koyduğu gibi etkileşime giren kitlenin kültür seviyesini de ortaya çıkarmaktadır. Dikkat çekici farklardan bir tanesi ise kitle iletişiminin öneminin yanında paylaşılan yapının bir sorumlusunun olmasıdır. Dijital cönklerde âşıkların adları ve kim oldukları rahat bir şekilde görülebilmektedir. Onların hayatlarıyla ilgili bilgiler bulunabilmektedir bu nedenle orada yazılan şeyleri kimin yazdığını görmek zor değildir ancak klasik cönklerde birçok yazarın bulunması ve yazan kişilerin kimliklerine ilişkin bilgilerin çoğunlukla bu defterlerde bulunmaması anonim ürün olarak değerlendirmelerine neden olmuştur (Duran 42).

Cönklerin içerisine bakıldığında yazılı ürünlerin yanında görsel yapılara da rastlamak mümkündür. Birçok cönkte sayfa kenarlarını süslemek için yapılan şekiller görülebilir. Yazının bittiğini gösteren bazı simgeler zamanla bir görsel malzemeye dönüşmüş durumdadır. Bunların yanında özellikle boş sayfalara ya da yazıdan arta kalan yerlerdeki ya da alanlardaki çeşitli çizimler de görsel malzemenin diğer örnekleridir. Bazı durumlarda ise görseller yazıda anlatılan unsuru açıklamak, tarif etmek ya da daha anlaşılır kılmak için yapılabilmektedir. Görsellik yazıların belli formlara sokularak çeşitli imgelere benzetilmesiyle de sağlanabilmektedir (Altınışik 94-102). Dijital cönklerde bu durum teknolojinin etkisiyle çok daha ileri seviyeye ulaşmış vaziyettedir. Paylaşımçılar kişisel fotoğraf ve videolarının yanında hoşlarına giden her türlü görsel malzemeyi bu ortam üzerinde paylaşabilmektedir. Yine âşıklar özelinde düşünüldüğünde ürettikleri ürünü tanımlayacak görselleri metinlerine ekledikleri gibi daha önce yayımlanmış olan plak, kaset ya da CD formatındaki albümlerinin kapaklarını da buralarda paylaşabilmektedirler. Bunun yanında video paylaşımları ile bire bir şekilde icra anını ve kendilerini takipçilerine sunabilmeleri sayesinde okuyan, izleyen ya da dinleyenler için âşıklar, sadece ürettikleri ürünlerle değil görüntüleriyle de var olma şansına sahip olmaktadır.

Klasik cönklerin yazıya geçirilme süreçleri genellikle okuma yazma bilen kişiler tarafından yapılmaktadır. Bu kişiler dinledikleri ya da duydukları bilgileri hatırlarında kaldığı kadarıyla yazıya aktarmaktadır. Elbette yazıya geçirilme anında icracının da gayretiyle bire bir yazılmış olan metinlerden

de bahsetmek mümkündür fakat temel itibarıyla cönkler, bir yazılı kültür ürünü olmadan önce bir sözlü kültür ürünüdür. Yazıya geçirilme süreci bugünkü manada bir kişinin oturup çeşitli fikirleri, sanatsal unsurları ya da herhangi bir şeyi yazması gibi değildir. Metinlerin çok büyük bölümü sözlü kültür ortamındaki etkileşimlerle ortaya çıkmaktadır yani sözlü üretilen ürünler zaman içerisinde yazıya geçirilmiştir (Duymaz 18). Bu durum dijital cönklerde farklı şekilde ilerlemektedir. Paylaşımçı her türlü ürünü kendisi yazıya, görsele aktarmakta ve yine kendisi bir şekilde dağıtımını yapmaktadır. Yazılı yapıları bir kenara koyarsak özellikle video şeklinde yapılan paylaşımlarda âşıklar icralarını kaydederler yahut canlı yayında üretirler ve kayıtlar çoğunlukla olduğu gibi dijital ortama aktarılırlar. Bakıldığında bu yönüyle dijital cönkler sözlü kültür ortamının yaratma ve icra yapısının aynısıdır. Gerçekte var olan izleyicilere değil sanal âlemde yer alan izleyicilere yapılan bu sunumla birlikte sözlü geleneğin mekânsal yapısı dijital ortamda da yakalanmıştır. Bu dönüşümle birlikte ikinci bir kişi olan yazıcı ortadan kalkarak yine sadece icracı ve takipçi iletişimine geçilmiş olmaktadır. Arada aktarıcı olmadan doğrudan icracının bunu gerçekleştirmesi ile birlikte de yazıcının hatırında kalanlar değil bizzat üreticinin ürettikleri tüketiciye ulaşmaktadır. Bu da unutmaların, yanlış hatırlamaların, eksik bilginin önüne geçerek direkt olarak ham veriye ulaşmayı sağlamaktadır.

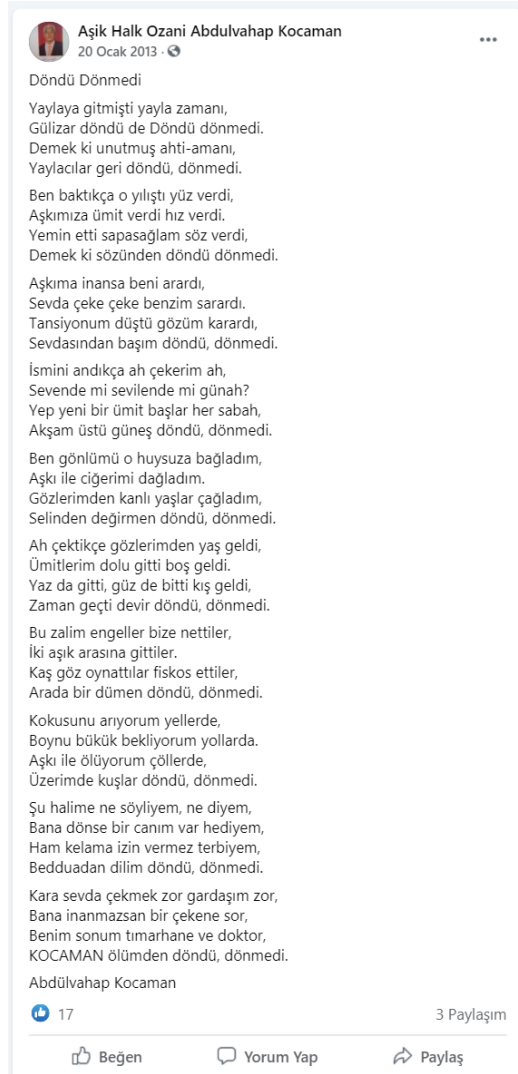
Bütün bu ortaklıklar ve farklılıklar etrafında cönklerin dijitalleşmesi denildiğinde akla gelen var olan maddi cönklerin çeşitli elektronik araçlarla taranıp dijital âleme aktarılmasından ziyade gelenekselle bağları olan yeni bir icra ortamıyla birlikte yeni bir ürünün de ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

### **Âşıkların Dijital Cönkleri Kullanımı Üzerine Örnekler**

Sosyal medya kullanımının bütün dünyada hızla yayılmasından sonra ülkemizde de milyonlarca kullanıcı, bu yeni ortamı benimseyerek içerisine dâhil olmuştur. Ortaya çıkışı itibarıyla Facebook, diğer bütün sosyal medya uygulamalarından önce devreye girmesinin avantajını uzun yıllar kullanmış ve en çok kullanıcıya sahip alan olarak bilinmiştir. Son yıllarda ise kullanım bazında belli düşüşler mevcuttur. 2020 yılının verilerine göre Facebook, kullanıcı bazında dördüncü sıraya gerilemiştir<sup>3</sup>. Buna rağmen hâlen etkin bir alan olarak insanların hayatında önemli bir yere sahip olan Facebook üzerinde yapılan tarama sonucunda ulaşılan âşıkların profilleri ve paylaşımları, dijital ortamdaki yeni yaratma ve icra mekânı olarak önemlidir. İnceleme

3 Bu konuyla alakalı bütün veriler için bkz. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-turkey>

amacıyla on iki âşığın profil sayfaları ele alınmıştır. Bu on iki âşığın on bir tanesi sayfalarını kendisi yönetmekteyken bir âşığın hayatta olmaması nedeniyle onun sayfasını hayran sayfası olarak değerlendirmek gereklidir<sup>4</sup>. Verilecek olan örneklerde bir önceki bölümde bahsi geçen dijital cönklerin özellikleri dikkate alınmıştır. Dijital ortamdaki ürünlerin ne gibi bir düzenle ya da tercihle iletildiği, âşıkların bunu yaparken klasik cönklerdeki yapıyla ne derece ortak noktalarının olduğu böylece somutlaştırılacaktır.



**Fotoğraf 1.** Abdülvahap Kocaman'ın paylaştığı bir şiiri. (URL1)

4 Âşıkların kimler olacağı ve seçimleriyle ilgili Dilay Nakış'ın 2021 yılında bitirdiği yüksek lisans tez çalışmasından yararlanılmıştır. Âşıkların sosyal medya kullanımına örnek teşkil etmesi bakımından daha detaylı veriler için bkz. (Nakış).

Âşıklar söz konusu olduğunda dijital cönkler içerisinde karşılaşılan en yoğun ürün yapısı şiirlerden oluşmaktadır. İnceleme yapılan bütün âşıkların sayfalarında kendi şiirlerinin yanı sıra gelenekle bağdaşan diğer icracıların şiirlerinden de alıntılar olması dijital cönklerin zengin bir antolojik yapıyı içerisinde yer aldığını göstermektedir. Yaşayan âşıkların yazdıkları bu şiirler aynı zamanda okuyucuyla anında buluşabilmektedir. Ayrıca takipçiler istedikleri şekilde yorumlarla ve paylaşımlarla verilen eserle ilgili duygu, düşünce, beğeni ya da eleştirilerini sunabilmektedir.



Halk Ozanı Alper Alperen, Ozan Müslüm Demir ve  
3 diğer kişi ile birlikte.

20 Haziran, 16:21 · 🌐

BEN BABAYIM EY OĞUL

Ben babayım ey oğul, mangal gibi yüreğim  
Korkuyu korkutanım, ben babayım ey oğul  
Evi ayakta tutan yıkılmaz bir direğim  
Yuvanızı tutanım, ben babayım ey oğul

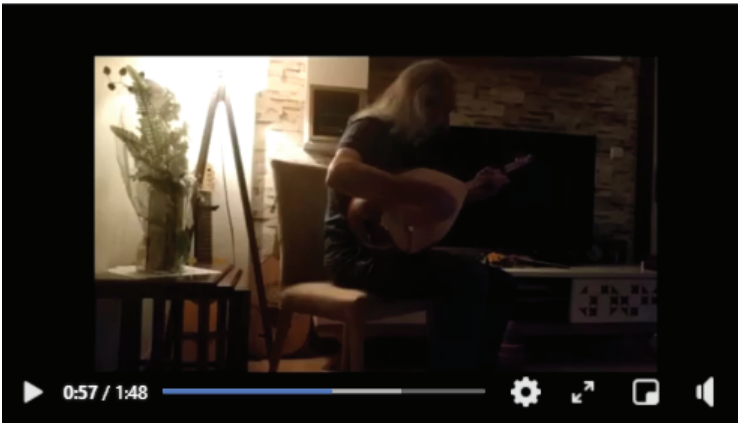
İşten işe koşturdum her gün vakti seherde  
Muhtaç etmedim ve el açtırmadım namerde  
Gâh ilaç oldum, sardım, deva oldum her derde  
Umudum, avutanım, ben babayım ey oğul

Çalıştım ve çırpındım, yoruldum gâh kesildim  
Ağlarken mendil oldum, gözyaşınızı sildim  
Öğretip eğitmeyi kendime görev bildim  
Damarda asil kanım, ben babayım ey oğul

Bir çul ile yetindim, giymedim, giyindirdim  
Gün oldu aç uyudum, yiyemedim, yedirdim  
İçerden ağlasam da güldürdüm, sevindirdim  
Ben Alperen Ozanım, ben babayım ey oğul

Halk Ozanı Alper ALPEREN

21 Haziran 2020 - BURSA



Fotoğraf 2. Alper Alperen tarafından yazılan bir şiir ve videosu (URL2).

Şiirle ilgili paylaşımların bir bölümü ilk örnekte olduğu gibi sadece yazılı şekilde gerçekleşirken, âşıklar yeni icra ortamının avantajlarını ve yeniliklerini de sıklıkla kullanmaktadır. Özellikle şiirlerinin müzik kliplerini yazılı unsurun devamına ekleyerek hem okuyucu hem de dinleyici/izleyici için paylaşımlar yapabilmektedirler. Bununla beraber şiirlerinin içerikle-riyle ilgili görselleri de anlatımlarını kuvvetlendirmek için kullanmaktadır. Böylelikle âşıklar sadece sözüyle ya da sesiyle değil görüntüsüyle de ta-nınırlık kazanmaktadırlar. Klasik cönklerde karşılaşılan en büyük eksiklik belki de eser veren kişilerin görünüşünün bilinmemesidir. Bu elbette ki o çağın imkânları dâhilinde mümkün olmadığı için bir kusurdan çok olağan bir durum şeklinde değerlendirmek daha doğru olacaktır.



**Fotoğraf 3.** Sadık Gül'ün Mahzuni Şerif'e yazdığı şiir ve âşığın mezarı yanındaki görüntüsü (URL3).

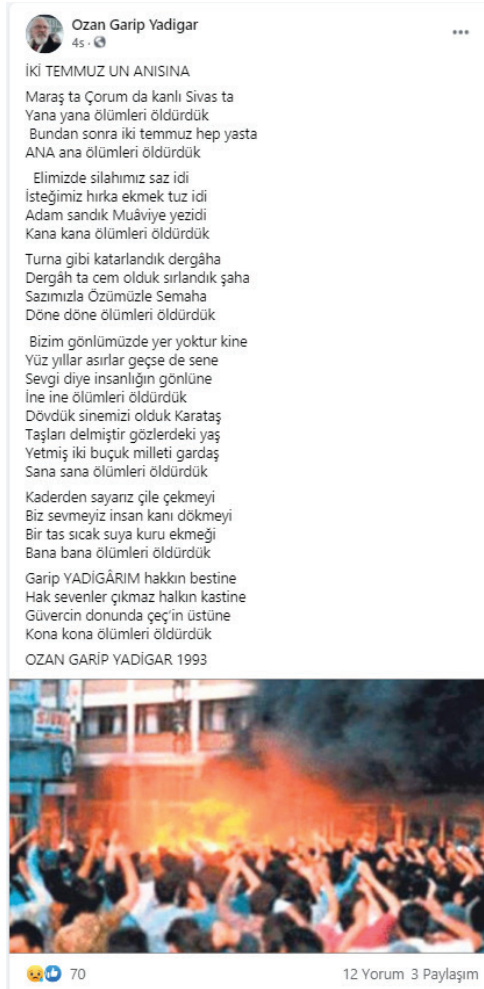
Tür bazında değerlendirildiğinde, paylaşılan şiirlerin genel yapısı içeri- sinde âşık şiirinin her türlü ürününü görmek mümkündür. Aşk, arkadaşlık, kahramanlık, ölüm, hasret, acı, ayrılık, gurbet gibi konular gelenekle ortak biçimde hâlen kullanılmaktadır. Yukarıdaki örnekte ise daha önce yaşamış

olan başka bir âşığa duyulan hayranlık ve dönemin şartlarından şikâyeti içeren bir şiir paylaşımı dikkat çekmektedir. Burada âşık meseleyi anlatırken sadece sözden değil, görselden de faydalanmıştır. Paylaşılan görsel sayesinde hem âşık görünür olmuş hem de şiirin muhatabı vurgulanmıştır. Paylaşımının başında yer alan “Allah rahmet eylesin” yorumu da bir alkış örneği olarak değerlendirilebilir. Yine görüleceği üzere fotoğrafın alt kısmındaki etkileşimlerde takipçiler duygularını belli etmek amacıyla “emoji” adı verilen dijital jest ve mimikleri kullanmışlardır. Bu noktada icracı ve ilgililerin iletişimi hızlıca gerçekleşmekte, gerekli tepkiler anında verilebilmekte, konuyla alakalı diğer kişilerin yorumları da ürünü daha görünür kılmaktadır. Dijital cönklerin belki de en belirgin özelliğinin bu olduğu rahatlıkla söylenebilir.



**Fotoğraf 4.** Âşık Devai'nin paylaşımı altına gelen yorumlar ve yazılmış bir şiir (URL4).

Yorumların ne denli önemli olduğu burada görülebilmektedir. Sadece takipçiler değil icracı da kendisine gelen yorumlara cevap verebilmektedir. Verilen cevaplar kimi zaman gündelik konuşma diliyle yapılırken bu örnekte (Fotoğraf 4) de görüleceği üzere yine sanatsal yön öne çıkarılarak da gerçekleştirilmiştir. Takipçi tarafından yapılan bir duaya âşık öncelikle teşekkür etmiş sonrasında ise kişinin adına bir şiir yazarak onu daha da üst bir mertebeye taşımıştır. Bu durumun bir ileri aşamasında ise âşıkların kendi sayfalarındaki yorumlarda birbirlerinin şiirlerine eklemeler yaptığı, belli ayaklar üzerinden sırayla şiirler söylediği ya da atışmaların gerçekleştiği de görülmektedir. Geleneğin içerisindeki bir söyleyiş yapısı neredeyse aynı şekilde korunarak dijital ortama aktarılmıştır. Yüz yüze yapılan atışmaların yerini artık yazılı kültür ve dijital kültürün birleşimiyle ortaya çıkan yorumlar başlığı altında bulmak olasıdır.



**Fotoğraf 5.** Garip Yadigâr'ın Sivas Katliamı ile ilgili yazdığı şiir ve görsel (URL5).

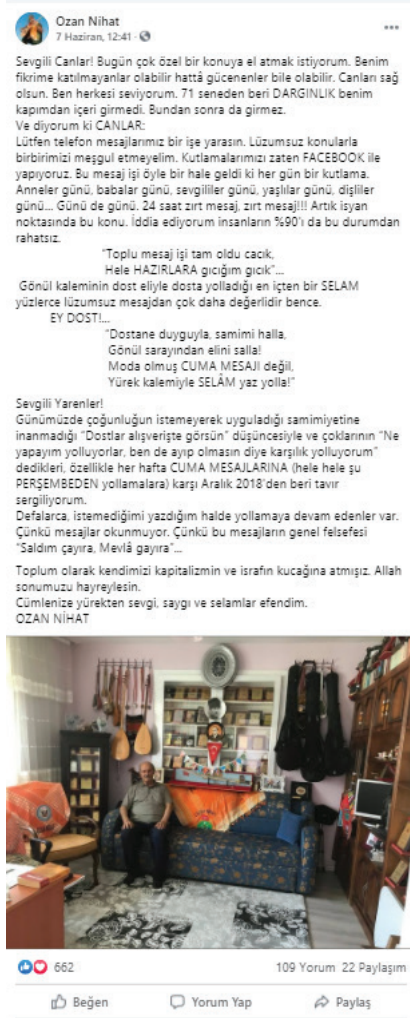
Âşıklar geçmişte olduğu gibi bugün de güncel olayların takipçisidir. Toplumunu etkileyen sosyal, siyasi, ekonomik ve askerî meseleler onların şiirlerinde mutlaka yer bulmuştur ve bulmaktadır. Burada da yakın tarihin önemli toplumsal olaylarından olan “Sivas Katliamı”nı anmak amacıyla bir şiir yazan âşık, yazdığı şiirin konusunu daha canlı ve somut şekilde gösterebilmek amacıyla olay gününe ait bir fotoğrafı da şiirin sonuna eklemiştir. Görsel kullanımının yanı sıra yine emojilerle takipçilerin olayla ilgili görüşlerini bildirmeleri etkileşim noktasında önem arz etmektedir. Siyasi ve sosyal olaylarla ilgili şiirler ya da paylaşımlar sosyal medya içerisinde önemli bir yere sahiptir. Gündelik hayatta yaşanan meseleler toplumu etkilediği için insanlar da tepkilerini bu tarz mecralarda göstermektedir. Twitter’ın bu konuda öncü bir sosyal medya uygulaması olmasının yanında Facebook da uzun yorumların ve fikirlerin yayımlanmasına olanak verdiğinden çokça kullanılmaktadır. Buradan şunu da çıkarmak mümkündür sosyal medya araçları artık güncel tarihî bilgiyi içeren birer almanak hâlini de almıştır. Yaşanan olaylarla ilgili yapılan her bir yorum ya da paylaşım aslında toplumsal tarihe not düşmek demektir. Toplumun nabzını tutmada geçmişten bugüne kadar öncü olan âşıklar da yine bu konuda önemli bir rol üstlenmektedir.



**Fotoğraf 6.** Âşıklık ile ilgili genel bir durumun ifadesi (URL6).

Dijital cönkler sadece yaşayan âşıklar için değil ölmüş olanlar için de önemli bir alandır. Açılan hayran sayfalarında adı geçen kişinin hayatı, sanatı, eserleri ve dünya görüşünün yanında genel itibarıyla âşıklık üzerine de

birçok paylaşım yapılmaktadır. Yapılan paylaşımlar hitap ettiği kitlenin zevklerine ve hislerine göre şekillendiği gibi günün anlam ve önemine uygun şekilde de ortaya çıkabilmektedir. Aynı zamanda yukarıda görüldüğü üzere âşıkları tanımlamak ve onların toplum için ne anlam ifade ettiğini göstermek amacıyla anonim paylaşımlar da yapılabilmektedir.



**Fotoğraf 7.** Ozan Nihat'ın özel günler için SMS kullanımına dair yazısı ve şiiri (URL7).

Âşıklar dijital cönklerde sadece şiir değil bunun yanında düz yazılı metinler de paylaşmaktadır. Bu paylaşımlar gelenekten farklı olarak bir edebî üründen çok değerlendirme ya da yorumlardan oluşmaktadır. Aşağıda verilen örnekte, kişisel bir meseleden bahsedilmekle birlikte toplumsal olarak

da sorun teşkil eden bir duruma parmak basılmaktadır. Burada önemli olan noktalardan bir tanesi hem nazım hem de nesir şekilli bir paylaşımın yapılmış olmasıdır. Ayrıca kişi kendi yaşam alanı ve kendi fotoğrafını da gönderisine ekleyerek sanki bir sohbet ortamında konuşur gibi derdini anlatmak istemektedir. Görsel kullanımı yine içeriği etkilemekte ve bir nevi dijital bağlamı oluşturmaktadır.



**Fotoğraf 8.** Temel Turabi'nin bir gezisi ve buna ait kültürel unsurlar (URL8).

İnsanlar sosyal medyada hayatlarıyla ilgili her anı paylaşabilmektedir. Günlük yaşamlarından parçalar da özellikle fotoğraflar eşliğinde etkili bir kişisel tarih alanı oluşturmaktadır. Âşıklar, yeni icra ortamında sadece şiirlerini değil aynı zamanda gündelik hayatlarındaki diğer etkinlikleri de paylaşmaktadır. Geleneksel yapıyla bağlantılı olarak gezginlik âşıklar için bir gereklilik olarak literatürde geçmektedir. Güncel zamanda da âşıklar kültürel yönden gelişmek, başka yerleri tanımak ve kendi sanatlarını tanıtmak

amacıyla farklı geziler düzenlemektedir. Buradaki örnekte (Fotoğraf 8) görüleceği üzere âşık, Kırgızistan'a yaptığı geziden görselleri paylaşarak hem kişisel hem de toplumsal belleğe katkı sağlamıştır. Dijital cönklerin içeriğine bakıldığında bu tarz paylaşımların çokça yapıldığı görülecektir. Halkbilimi unsurları açısından değerlendirilebilecek birçok görsel materyalin dijital dünya içerisinde toplanmasının yanı sıra kültürel etkileşimle hafızayı korumak ve yaymak amacıyla kullanılabilir yeni bir alanın doğduğunun da işaretçisidir.



**Fotoğraf 9.** Âşık Zeki Erdali'nin paylaşımı sonrasında verilen bir yemek tarifi (URL9).

Klasik cönkler içerisinde halkbilimi ile ilgili neredeyse her unsurun bulunduğu bilinmektedir. Dijital cönklerde de durum bundan farksız değildir. Paylaşımlar insan hayatıyla ilgili olduğu için gündelik yaşama ait birçok unsur farklı şekillerde burada kendisine yer bulabilmektedir. Bir âşığın yaptığı bu paylaşımın altına gelen yorum sayesinde geleneksel bir yemeğin tarifi de dijital belleğin içerisine bizzat kaynak kişi tarafından eklenmiş durumdadır. Verilen örnekte sözlü, yazılı ve dijital ortamın bir araya gelişi yeni dönem araştırmalar ve derlemeler açısından sosyal medyanın ne derece önemli bir kaynak olacağına da göstergesidir.



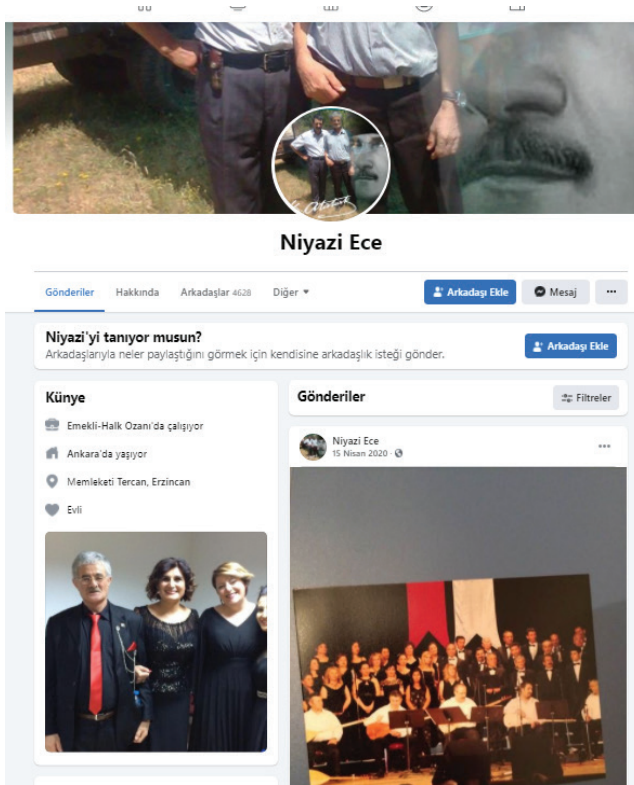
**Fotoğraf 10.** Bir âşığın kendi ile alakalı özel bir gün için düştüğü not (URL10).

Cönkler, okuma yazma bilenler için aynı zamanda birer not defteri gibi kullanılmıştır. Sadece geleneksel öğeler değil aynı zamanda yazan kişinin kendisiyle alakalı bilgiler, kişisel görüşleri, hayatındaki önemli olaylar, zevkleri, korkuları vs. gibi birçok unsur bu defterlerde okunabilmektedir. Dijital cönkler de aynı şekilde işlev görmektedir. İnsanlar kendileri ile alakalı konuları bir nevi not alır gibi buraya kaydetmektedir. Fotoğraf 10’da görüleceği üzere bir âşık da kendi doğum günü ile ilgili yapılan kutlama ve paylaşımlara teşekkürünü böyle bildirmiştir. Doğum, evlenme, ölüm ile ilgili tebrik, anma ya da taziyeler sosyal medyada önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle sadece âşıklar için değil toplum geneli için sosyal medya bir kayıt alanı olarak kullanılmaktadır.



**Fotoğraf 11.** Bir âşığın yapacağı etkinlikle ilgili paylaşımı (URL11).

Dijital cönklerin içinde bulunduğu ortam itibarıyla öne çıkan özelliklerinden bir diğeri âşıkların yapacakları programlar ve etkinliklerle ilgili paylaşımlarıdır. Gelenek içerisinde kahvehaneler, meydanlar, düğünler, bayramlar birer icra mekânı olarak anılmakta ve buradaki etkinlikler takvimsel zamanlamaya tabi olabildiği gibi rastgelelik de içermektedir. Dijital ortamda da buna benzer bir durum ortaya çıkmaktadır. Âşıklar televizyon ya da internet yayınlarını haftalık, aylık periyotlarda yapabildikleri gibi belirsiz zamanlarda da bu tarz yayınlar gerçekleştirebilmektedir. İşte sosyal medya bunların duyurulması açısından, takipçi kitleye bilgi vermek amacıyla sıkça kullanılmaktadır. Son dönemde ortaya çıkan hastalık neticesinde yaygınlık kazanan çevrim içi etkinliklerin bir kısmında da âşıklar görülmektedir. Böylelikle dijital ortam içerisinde âşıkların sanatlarının icrası da canlı şekilde gerçekleşebilmiştir. Yapılan bu yayınların kayıt altına alınabilmesi, tekrar paylaşılabilmesi ve izlenebilmesi açısından artık sadece yazılı olarak sabitlenen bir gelenekten değil ses ve görüntünün bir arada kullanılabildiği daha canlı bir gelenekten söz etmek mümkündür. Dijital cönkler hem bu bilgilerin duyurulması hem de kaydedilmesi noktasında âşıklar için en önemli araç konumundadır.



**Fotoğraf 12.** Bir âşığın sosyal medya üzerindeki kişisel sayfasının görünümü (URL12).

Klasik cönklerin en büyük problemlerinden bir tanesinin yazan kişilerin bilinmemesi olduğuna değinilmişti. Bazı cönklerde yazar ya da yazarların bilgilerine rastlanılsa da genel itibarıyla anonim ürünler olarak bilinen cönklerin aksine dijital cönkler yazanı, söyleyeni, paylaşanı belli olan yapılarıdır. Kişiler kendi adlarıyla açtıkları sayfalarında isim soy isimlerinin yanında kimlik bilgilerini içeren notlar ve görseller de kullanabilmektedir. Bu sayede yazar olarak nitelendirebileceğimiz kişilerin kimler olduğu da apaçık ortada durmaktadır. Bu hem farklı bir yazıcıyı ortadan kaldırmakta<sup>5</sup> hem de kişilerin bizzat ürünlerini paylaşabilme ya da paylaşmama özgürlüğünü onlara vermektedir. Aynı zamanda dijitalleşen eserler için de bir kapak hâlini alan profil görünüşleri kişinin kim olduğunu anlamak açısından da önemli bir unsurdur.

### Sonuç

Âşık edebiyatı uzun yıllardır varlığını korumakta olan önemli bir gelecektir. Sözlü ortamda başlayan süreç zaman içerisinde yazılı kültürü de kullanılarak daha kalıcı ve tanınır bir hâl almıştır. Güncelde ise elektronik kültür ortamı âşıklar için yeni bir üretim ve tüketim alanına dönüşmüş durumdadır. Nasıl ki sözlü kültürden yazılı kültüre geçilirken bazı unsurlar unutulup bazı unsurlar aynı şekilde kullanıldıysa elektronik kültür ortamına geçişte de buna benzer bir durum söz konusudur. Dijital cönk olarak nitelendirilen sosyal medya sayfalarındaki paylaşımlar derinlemesine incelendiğinde hem geleneğin hem de yeniliğin izleri açık şekilde görülebilmektedir. Kültürün aktarımı söz konusu olduğunda bir geleneğin, inanışın, âdetin, pratiğin ya da ürünün devamlılığı için durağanlıktan çok devingenliğin öne çıktığı görülmektedir. Olduğu gibi kalmaya çalışan birçok unsur zaman içerisinde değer ve işlev kaybı yaşarken; içinde bulunulan zamana, topluma ve mekâna göre şekillenenler hayatta kalmayı sürdürmüşlerdir.

Elektronik kültür ortamı belli araçlarıyla gelenekselin devamlılığının sağlanmasında kitlesel bir fayda sağlarken dijital kültür ortamıyla beraber bu yapı daha bireysel çabaya dönmüş durumdadır. Âşık edebiyatı gibi hem bireysel hem de kitlesel bazda etkili olan bir geleneğin de her kültür ortamında varlığını koruması onun devamlılığı ve geçerliliği açısından önemlidir. Yeni dönemde âşıklar yaptıkları çalışmaları, ürettiklerini, görüşlerini artık meydanlardan ya da kahvehanelerden çok, radyo yayınlarında, televizyon

5 Hayran sayfası olarak açılan profiller bu noktada klasik cönklerle benzerlik göstermektedir. Orada "admin" olarak adlandırılan kişiler paylaşımları yönetmektedir ve çoğunlukla kim oldukları takipçiler tarafından bilinmemektedir.

ekranlarında, video paylaşım sitelerinde ve sosyal medyada yapmaktadır. Bu nedenle de bahsi geçen araçlar âşıklar için yeni bir yaratma ve icra ortamı olarak kabul görmüş durumdadır. Dijitalliğin getirdiği avantajlar hem âşıklar hem dinleyiciler hem de araştırmacılar için doğru şekilde değerlendirildiğinde gerekli kültür bağı ilerleyen dönemler için sağlanabilecektir. Dijital cönklerin söz ve yazının sonrasına eklediği görsellerle verici ve alıcıyı bir araya getirebilen yapısı dikkat çekicidir. Aradaki duvarların kalkması sonrasında kişiler hem geleneksel ürünü daha aktif şekilde kullanabilmekte hem de ürünün üretim aşamasından sonrasındaki sürecine kadar her anı paylaşıp takip edebilmektedir. Aynı zamanda dijital cönklerin saklanabilirlik, taşınabilirlik, depolanabilirlik gibi özellikleri nedeniyle çok daha kolay erişilebilen unsurlar olarak öne çıkmaktadırlar.

### Kaynakça

- Altınışık, Muhammet Emin. "Türk Halk Bilimi Araştırmalarında Cönkler." Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Hâlk Bilimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.
- Bronner, Simon J. "Halk Bilimin Dijitalleştirilmesi ve Sanallaştırılması." vd., M. Öcal Oğuz. *İnternet Folkloru: Netlore ve Netlografi*. Çev. Şafak Yılmaz ve Zehra Bayır. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2018. 45-94.
- Canan, Sinan ve Mustafa Acungil. *Dijital Gelecekte İnsan Kalmak*. İstanbul: Tutukitap, 2019.
- Cumbur, Müjgan. "Folklor Araştırmalarında Cönklerin Yeri." *1. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*. Ankara: 1974. 69-73.
- Duran, Hamiye. "Dana Dili Terimi ve Cönk Araştırmacılarının Karşılaştığı Bazı Problemler." *Milli Folklor* 26.111 (2016): 41-51.
- Durmaz, Uğur. *Elektronik Kültür Ortamında Bir Âşık: Şemsi Yastıman (20. ve 21. Yüzyıl Âşıklık Geleneği Bağlamında Şemsi Yastıman'ın Hayatı, Sanatı, Eserleri)*. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2020.
- Duymaz, Ali. "Sözün Yazılışması Yazının Sözleşmesi: Cönkler." *Milli Folklor* 28.111 (2016): 14-27.
- Elçin, Şükrü. "Cönkler ve Mecmualar Üzerine." *Türk Yurdu* 278 (1959).
- Gökay, Orhan Şaik. "Cönkler Üzerine." *Folklor ve Etnografya Araştırmaları* (1984): 107-173.
- Koman, Mahmud Mesud. "Cönk." *Adana Mıntıkası Maarif Mecmuası* 3 (1928): 3-4.
- Nakiş, Dilay. "1970-2020 Yılları Arası Âşıklık Geleneği ve Siyasal Kültür." Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Nişanyan, Sevan. *Nişanyan Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. İstanbul: Liberus, 2020.
- Sakaoğlu, Saim. "Cönklerin Kültür Tarihimizdeki Yeri." *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*. Elazığ, 1987. 219-226.

Taşlıova, Mete. “Elektronik Cönk Kavramı ve Türk Halkbiliminin Değeri Bilinmeyen Kaynakları.” *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları* 5 (2006): 89-112.

Uraz, Murat. “Cönkler ve Sefineler.” *Türk Folklor Araştırmaları* 17.337 (1977): 8057-8059.

Ülkütaşır, M. Şakir. “Halk Edebiyatı Araştırmalarında Cönklerin Değeri.” *Türk Kültürü* 5.60 (1967): 905-907.

### **Elektronik Kaynaklar**

URL1. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/Aşık-Hâlk-Ozani-Abdulvahap-Kocaman-285191394916791/>>.

URL2. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/alper.alperen.370> >.

URL3. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/photo?fbid=4766641810029570&set=a.147486438611820>>.

URL4. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/people/Aşık-Devai/100011092686561> >.

URL5. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/yadigar.hayta>>.

URL6. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/asikhuseyincirakman/> >.

URL7. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/ozan.nihat.5> >.

URL8. 2021. 14 Haziran 2021.

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=1882479711900996&set=pcb.1882480255234275> >.

URL9. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/a.zekierdali> >.

URL10. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/adem.ozbudak.39> >.

URL11. 2021. 14 Haziran 2021 <https://www.facebook.com/kucuksaatcom/videos/414008409729320> >.

URL12. 2021. 14 Haziran 2021. <<https://www.facebook.com/niyazi.ece.98> >.

# Manisalı Âşıkların Şiirlerinde Sosyal Tenkit

## Social Criticism in the Poems of the Minstrels of Manisa

Muzaffer ÇANDIR\*

Yusuf AYDIN\*\*

### Özet

Bu makalede, Manisa'da yaşamış olan Âşık Cemhânî, Âşık Ataşoğlu, Âşık Feryadî ve Âşık Canânî'nin eserlerinde bulunan sosyal eleştirilerin tespit edilmesi, literatüre ve sözlü tarihe fayda sağlaması amaçlanmıştır. Bu hususta; ismi geçen âşıkların, Dr. Öğretim Üyesi Muzaffer Çandır tarafından yayımlanan şiirleri incelenmiş ve toplumsal tenkit içeren şiirleri tespit edilerek aynı dönemde yaşamış olan âşıkların, dönemlerinde meydana gelen olayların eserlerine yansımaları ele alınmıştır.

İncelenen metinlerde; âşıkların, geleneğe uygun olarak toplumu ilgilendiren birçok konuya kayıtsız kalmadığı ve eserlerine yansıtıkları anlaşılmıştır. Âşık Feryadî'nin 25 şiirinde, Âşık Cemhânî'nin 34 şiirinde, Âşık Ataşoğlu'nun 32 şiirinde ve Âşık Canânî'nin 22 şiirinde sosyal tenkitte bulunduğu tespit edilmiştir. Yapılan tenkitlerin birçoğu toplumun ahlaki ve millî değerlerine zarar verenlere yapılmış toplumun fertlerine sitemde bulunulmuştur. Aynı dönemde ve aynı bölgede yaşamış olan âşıkların, farklılık gösteren bakış açıları ve sanat anlayışları kültürel zenginliği oluşturmuştur. Yapılan tenkitlerle kültürün ve ahlakın korunması için çaba sarf edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Âşıklık geleneği, Manisalı âşıklar, sosyal tenkit, toplum.

### Abstract

In this article, it is aimed to determine the social criticisms in the works of Âşık Cemhânî, Âşık Ataşoğlu, Âşık Feryadî and Âşık Canânî who lived in Manisa, to benefit the literature and oral history. In this respect; poems of

\* Dr. Öğr. Üyesi, Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: candir45@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-4629-6498

\*\* Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, E-posta: yusufaydn05@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0241-6515

the aforementioned minstrels published by Faculty Member Muzaffer Çandır were examined and their poems containing social criticism were evaluated and the reflection of the events that occurred in the period of the minstrels who lived almost in the same period on their works were discussed.

In the analyzed texts; it has been understood that the minstrels did not remain indifferent to many issues that concern the society in accordance with the tradition and reflected them in their works. It has been determined that they made social criticism in 25 poems of Âşık Feryadî, 34 poems of Âşık Cemhânî, and 32 poems of Âşık Ataşoğlu and 22 poems of Âşık Canânî. Many of the criticisms made were made to those who harmed the moral and national values of the society, and the members of the society were reproached. The differing perspectives and artistic understandings of the minstrels who lived in the same period and in the same region created cultural richness. Efforts were made to protect culture and morality with the criticisms made.

**Key Words:** Minstrelsy tradition, minstrels of Manisa, social criticism, society.

## Giriş

Âşıklık geleneği, en bilinen şekliyle kökeni İslamiyet öncesi dönemlere kadar uzanan, tarihî süreç içerisinde Anadolu'daki dinî, sosyal ve kültürel gelişmelere bağlı olarak şekillenmiş ve XVI. yüzyıldan günümüze kadar kesintisiz olarak varlığını devam ettirmiş önemli bir kültür değerimizdir. Bu gelenekte, Türk toplumunun farklı dönemlerdeki yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini, olaylar ve durumlar karşısındaki tavrını, dünyayı algılayışını, hayallerini, beklentilerini, estetik anlayışını vb. özelliklerini bulmak mümkündür. Dolayısıyla hangi kültür çevresinden beslenmiş olursa olsun halk şairlerinde hemen ön plana çıkan bir özellik vardır ki, o da şiirlerinde toplum gerçeklerine ait taşıdıkları izlerdir (Çıblak 1).

İnsana dair birçok husus sözlü gelenek ürünlerinde varlığını gösterir. Anlatılarda bireylerin tepkisini çekecek birçok konuya kayıtsız kalınmaz, öznel bir yaklaşımla aktarım ya da üretim yapılır. Sözlü kültürden meydana geldiği bilinen âşıklık geleneğinde de âşıklar, özellikle milli konular olmak üzere toplumu ilgilendiren birçok konuda duygularını dile getirmiş ve toplumda aktif rol almışlardır. Özellikle toplumun aksayan yönlerini eleştirerek bir öğreticilik görevi üstlenmişlerdir.

Âşık şiirinde bu hiciv tarzındaki şiirlere taşlama adı verilmektedir. Âşık şiirlerinde görülen taşlamalar, konuları gereği, kişisellik ve toplumsallık arasında gider gelirler. Bu şiirlerin kimisinde âşık, çevresinde karşılaştığı kendine

dokunan, canını sıkan olayları iğneler, taşlar ve alaya alır (Arı 263-264). Toplumdaki aksaklıklar, ferdi şikâyetler, tatmin edilmemiş arzular, gelenek ve görenekler vb. bazen açıkça bazen de sanatkarane tarzda hikâyeye sokulurlar (Köse 149). Âşıklık geleneğinde, toplum yapısını ve bu yapı içinde meydana gelen kültürel değişimleri yoğun bir şekilde yansıtan türlerden önde geleni taşlamalardır. Bu tarz şiirlerde sosyal, siyasî, dinî ve ahlaki hayatla ya da çeşitli alanlarla ilgili aksaklıklar, sorunlar eleştiri konusu edilirken aslında halkın rahatsızlıkları, şikâyetleri ve beklentileri verilmek istenmiştir. Bu yönüyle taşlamalar, yaratıldıkları döneme ve bu dönemin çeşitli sorunlarına ışık tutan, halkın içinde bulunduğu durumu ve ortamı yansıtan temel kaynaklar olarak özellikle incelenmesi gereken bir türdür (Çıblak 1).

Erman Artun taşlamayı, âşık edebiyatında toplumdaki haksızlıkların, yolsuzlukların, fakirliğin vb. sorunların eleştirildiği, alay edildiği şiirler şeklinde açıkladıktan sonra bu ürünlerin hem hiciv hem mizah öğelerine aynı anda yer verebileceğini belirtmektedir. Bu yolla âşıklar, aslında güldürürken de iğnelemektedirler. Artun, taşlama ile “takılma” kavramından da bahsetmekte ve takılmayı, âşık karşılaşmalarında, halk şairlerinin birbirleriyle kırıcı olmadan şakalaştıkları şiirler şeklinde açıklamaktadır (Artun 15).

Görüldüğü üzere taşlamalar, genel anlamda halk şiirindeki yergi şiirleri olup divan edebiyatındaki hiciv türünün karşılığı olarak ele alınmaktadır. Bununla birlikte bu tür şiirleri dar bir kapsamda değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü taşlamalarda yerginin yanı sıra kimi zaman “alay”, “şaka”, “iğneleme”, “güldürme”, “nükte” gibi unsurları da görmek mümkündür. Âşıklar, olumsuz yönlerini tespit ettikleri kişi, olay ya da herhangi bir unsur, alay etmekten başlayarak en ağır sözlerle hakaret etmeye kadar varabilecek şekilde doğrudan eleştiride bulunma yoluna gitmiş kimi zaman da bu eleştiriye güldürürken, insanları eğlendirirken gerçekleştirmiştir. Taşlamalar konuları bakımından değerlendirildiğinde ise bu tür şiirlerde, çoğunlukla yalanlar, haksızlıklar, kötülükler, yoksulluklar, çevreyi saran olumsuzluklar vb. şekilde sıralayabileceğimiz genel olarak toplumsal ya da bireysel sorunların ele alındığı görülmektedir (Çıblak 3-4).

Âşık şiirlerinin en çok işlenen sosyal tenkit konuları zengin-fakir dengesizliği, gurbet, ahlakın bozulması, devletin kötüye gidişi, yolsuzluktur. Bunların yanında nasihat da önemli bir yer tutar. Halkı aydınlatmayı, doğruyu yanlış göstermeyi kendilerine bir görev sayan âşıklar, nasihat etme ve uyandırma gibi özelliklerini ihmal etmemişlerdir. Bunu yaparlarken de kesinlikle kırıcı değil tamir edici, nefret ettirici değil sevdirci vasıflarını asla ihmal etmezler.

Bu düşünceden hareketle çalışmamızın konusu, Manisalı âşıkların şiirindeki taşlamalar olarak belirlenmiştir. Amacımız, yaklaşık elli yıldır şehirimizde varlığını sürdüren Ali Canânî, Mehmet Ataşoğlu, Osman Feryâdî ve Ramiz Cemhânî isimli âşıklarımızın şiirlerinden hareketle taşlamanın veya tenkidin konu ve çeşitlerini örneklerle ortaya koymaktır. Burada önce âşıkların kısaca hayatları anlatılacak, daha sonra sosyal tenkit içeren şiirlerinden örnekler verilecektir.

**Ali Canânî'nin Kısacı Hayatı:** Asıl adı Ali Erten olan Ali Canânî'nin dedeleri Kars Kağızman'ın Kozlu köyünden Erzurum Hasankale'ye gelmişler daha sonra eski ismi Ermenice Hasnigâr, Türkçe ismi Soğuksu olan köylerine yerleşmişlerdir. 1958 yılında bu köyde doğan Canânî, ailesiyle birlikte 1971 yılında Manisa'ya göçerler. Manisa'da ilkokul diploması alır. Bu ilkokul diploması, ileride onun ehliyet almasına ve yurt içi ve yurt dışı kamyon şoförü olarak çalışmasına yarayacaktır. Çeşitli işlerde çalışarak ailesine destek olur. Askerlik dönüşü kamyon şoförü olarak Suriye, Irak ve İran'a yük taşır. Bu şoförlüğü sırasında Şam, Bağdat ve Tahran şehirlerini görür ve böylece bilgisi ve görgüsü de artar. Ali Canânî'nin ailesinde yani baba ve kardeşleri arasında çalıp söyleyen yoktur ama dedesi köyde imamlık yaparken bazen çalıp söylemiş. Bu gelenek dededen dolayı ailede saklı bir ilgi olarak bulunmaktadır. Kendisi 1975 yılında ilk şiirlerini yazmaya ve söylemeye başlamış. Kendisinin atışma ve deyişleri meşhurdur. İlk defa şiir söylemeye başladığı 1975 yılında Konya'da Âşıklar Bayramı'na katılır. Canânî, yaklaşık 50 yıldır Manisa'da yaşamakta ve bu geleneği burada devam ettirmektedir (Çandır 6).

**Canânî'nin Şiirlerinde Sosyal Tenkit:** Bilindiği gibi âşıklar kendilerini doğal olarak toplumun aksayan yönlerini dile getirmeyi bir görev sayarlar, sözlerini esirgmeden her türlü olumsuz gelişmeyi eleştirirler. Canânî'nin şiirlerinde en fazla yer verdiği konulardan biri de eleştiri, sitem ve taşlamadır. Canânî de yaklaşık 20 şiiriyle bu türde oldukça fazla şiir yazan âşıklardan biridir.

Canânî'nin eleştiri ve taşlama şiirlerinin konuları genellikle toplumsal işleyişe ters hareket eden, müsrif insanlar, bankaların hortumlanması, kötülerin öne çıkıp iyilerin arkada kalması, 12 Eylül 1980 öncesi gençlerin birbirine düşürülmesi, paranın şımarttığı insanlar, bazı siyasi lider ve konular ile çocuklarına olan sitemlerden oluşur. Bu konuda oldukça başarılı olan Canânî, her türlü taşlamayı yapmaktan çekinmez. Örneğin Manisa'ya atanan kültür müdürünün âşıklara uzak durması üzerine yazdığı taşlama oldukça güzel bir örnektir.

Bilmem uygarlık mı dostluk mu suçun  
 Bizlere sırtını çevirdin niçin  
 Bayramda gelmiştim ziyaret için  
 Görüşmedin, geri saldın müdür bey

Kültür dediğimiz ata mirası  
 Aşığın kalemi ozanın sesi  
 Bundan başka var mı onun ötesi  
 İkilik yaratıp böldün müdür bey

Canânî, taşlama şiirlerinde bazı şahıslara da sitem eder, hatta bazılarını lanetler. Bunlar yabancı ülke başkanlarından Irak'ı bombalayan Bush ve ona destek veren Peşmerge ile İsrail başbakanı Netanyahu'dur. İşçilerle asgari ücret pazarlığı yapan dönemin Çalışma Bakanı Faruk Çelik, âşıkları küçümseyen kültür müdürü Ali Karakaya, Türk ekonomisini düzeltmek için gönderilen Kemal Derviş ve bir zamanlar banka hortumlayanlar arasında isimleri geçen Murat Demirel, Selim Edes, Engin Civan ve Cavit Çağlar da taşlamalardan nasibini alan isimlerdir.

Ankara'da oturanlar  
 Verin gitsin hortumcuya  
 Vatandaşı duymayanlar  
 Verin gitsin hortumcuya

Sosyal tenkit veya taşlamanın yanında eleştirinin başka bir şekli de beddua'dır. Âşıkların şiirleri incelendiğinde beddualara sayıca dualardan daha fazla yer verildiği görülür. Bu durum âşıkların yaşanan olumsuzluklara duyarlılığının, tasvip edilmeyen insan davranışlarını dile getirmekten kaçınmadığının; kısaca toplumun sesi olma misyonu üstlenmelerinin göstergesidir (Özdemir 106). İnsanoğlunun toplum hâlinde yaşamaya başlamasından itibaren var olduğunu sandığımız beddualar, sözlü anlatım türlerinin önemli bir cephesini oluştururlar. İnsan ilişkilerinde karşılaşılan kötülöklere kimi zaman sözlerle cevap verme gereği duyulur ki, bu da beddua olarak karşımıza çıkar (Kaya 99). Beddua âşık şiirinin ise neredeyse vazgeçilmezidir. Bunun arkasında, kendilerine ilahi cenahtan bu özelliğın verildiğine, rüyada bade çirilerek görevlendirildiklerine inanmalarıdır.

Dinî ve taşlama içerikli şiirlerinin bir hayli fazla olduğu Canânî'de beddua örneklerine de rastlanmaktadır. Kendisini vatana ihanet edenleri eleştirdiği bir şiirinde *Acımayın vurun, öldürün beni* mısraıyla kendisine beddua eder.

Emir kimden gelir silahlar kimin  
Gözü kör mü oldu bütün dünyanın  
Kırılısın kolların kırılısın elin  
Kahpece arkadan vuran utansın

İsrail'e lanet edilen bu şiirde Canânî, Filistinli Müslümanlara zulmeden İsrail devletine beddualar eder ve dünyanın onlardan hesap sormasını ister. Aşağıdaki *Selam Vermiyor* şiirinde Canânî, haram yollardan sonradan zengin olanların davranışlarını tenkit eder. Aslında bu tenkit kişisel gibi görünse de her dönemde örneklerine çoklukla rastlayabileceğimiz çalışmadan ve hak etmeden siyasi yollardan zengin olanların tenkididir.

Ne acayip bu dünyanın işleri  
Parayı bulanlar selam vermiyor  
Gerçekleşti soysuzların düşleri  
Ardımdan gelenler selam vermiyor

Ali Canânî'yem bitmez kederim  
Budur düşündüren hep derin derin  
Namuslu insana eyvallah derim  
Falanlar filanlar selam vermiyor

*Paramıza Ne Oldu ki* şiirinde de Türk parasının Amerikan doları karşısında yıllardır değer kaybetmesi ve bunun devamında neden olduğu ekonomik sıkıntıları dile getirir.

Dolar bizi mahkûm etti  
Paramıza ne oldu ki  
Yaktı yurdumu mahvetti  
Paramıza ne oldu ki

Canânî der dolar gitsin  
Yeter yurdumu terk etsin  
Yetkililer cevap versin  
Paramıza ne oldu ki

2002 yılında Amerika'nın Irak'ı işgali ile sınıırımızın hemen dibinde meydana gelen katliamlar da Canânî'nin tenkit ettiği önemli siyasi olaylardır. Bu öyle zalimce yapılmış bir işgaldir ki aradan geçen yirmi sene hâlâ bölgenin durulmasını sağlayamamıştır.

Hani ya var idi insan hakları  
Niçin aramıyor niçin sormuyor  
Yakıp yıkıyorlar tüm ocakları  
İnsanlık adına durun demiyor

İslam arasına soktular nifak  
Vuranlara değil vurdurana bak  
İslam'ın ayıbı sahipsiz Irak  
Vuranlara değil vurdurana bak

*Götürdü* şiiriyle 3 Kasım 2002 seçimlerinin öncesi ve sonrasını ele alır ve o günlerdeki Türkiye'nin siyasi durumunu kendi bakış açısıyla şöyle dile getirir.

Bir tersine rüzgâr esti yurdumda  
Çam kavak demedi sürdü götürdü  
Üç Kasım sabahı ayın on dördü  
Hedef on ikiden vurdu götürdü

Arıyı kovanda balsız bıraktı  
Hortumcu hırsız yolsuz bıraktı  
Başağı buğdayı dalsız bıraktı  
Kır atın belini kırdı götürdü

Bütün partileri barajda boğan  
Sandıklardan çıktı Tayyip Erdoğan  
Ya bal yağ yedirir ya kuru soğan  
Birtakım vaatler verdi götürdü

Düzeni eleştirmek, aksayan taraflarını dile getirmek âşıkların kendilerine biçtikleri bir görevdir. Âşıklar genelde okumamışlar, alim değillerdir ama ariftirler. Yani toplumun aksayan yönlerini gördüklerinde bunu hiç korkup çekinmeden eleştirirler ve çözülmesi için yetkililere seslenirler. Aşağıdaki bir kıtasını aldığımız *Kardeşi Kardeşe Kırdırıyorlar* şiiri Türkiye'yi neredeyse ikiye bölen 1980 öncesi sağ sol olaylarını ele alır.

Burdan Türkiye'ye sesleniyorum  
Kardeşi kardeşe kırdırıyorlar  
Nerde olay duysam yas tutuyorum  
Kardeşi kardeşe kırdırıyorlar

**Mehmet Ataşoğlu'nun Kısaca Hayatı:** Âşık Mehmet Ataşoğlu, Kars'ın Kağızman ilçesinin K tekk köyünde 1931 yılında doğmuştur. Bu yıl yani 2021 itibarıyla tam 90 yaşında ve hâlâ şiir söylemeye ve yazmaya devam eden bir  şikimizdir. Âşık, askerlik görevini yerine getirdikten sonra şiir yazmaya başlar. Ataşoğlu, askerden geldikten sonra Manisa'da uzun bir süre ikamet etmiş, yaşlılık döneminde çocuklarının yanına İzmir'e yerleşmiştir (Çandır 6). *Ben Buyum* isimli şiirden aldığımız aşağıdaki dörtlük kendini en iyi şekilde anlatır.

Bende hoş g r d r her işin başı  
Benden  st tutarım her vatandaşı  
Doğrunun yanında yanlışa karşı  
Ben o gün ne isem bugün de buyum

Âşıklık geleneğimizin en önemli özelliklerinden biri de eski ozan-baksı geleneğinin bir uzantısı olarak toplumun aksayan yönlerini görüp onlara dikkat çekmektir. Yani  şıklar aynı zamanda bir nasihat idir. Bu durumu Ataşoğlu'nun şiirlerinde de görmek mümkündür. Aynı zamanda bir baba olan  şık, kendi çocuklarından başlayarak gençlere, idarecilere, anne ve babalara doğru yolu gösterir. Sevgi, hoşgörü,  alışkan olmak, sorumluluk üstlenmek gibi kişisel alışkanlıkların kazanılması en fazla işlenen konulardır.

**Ataşoğlu'nun Şiirlerinde Sosyal Tenkit:** Ataşoğlu, yaşayan şairler arasında en çok şiir söyleyen  şıklarımızdandır. O, yaşadıklarından dolayı iyi bir gözlemci, Türk sosyal hayatına hâkim biridir. Bu yönden toplumun aksayan yönlerini mutlaka şiirlerinde ele almış ve işlemiştir. Bunların içinde en çok ele alıp işlediği konu toplumsal eleştiridir. Sondan başlamak gerekirse içinde bulunduğumuz salgın hastalıktan nasıl kurtulacağımız konusunda *Mevl  Bilir* şiirinde işi Allah'a havale eder ve şöyle der:

Sonumuz nasıl olacak  
Ben bilemem Mevl  bilir  
Virüs böyle mi kalacak  
Ben bilemem Mevl  bilir

Köyden şehre g   de aşığımızın ele aldığımız konulardandır. İş bulma, daha iyi yaşama amacıyla köyden şehre gelen insanların köyü terk ederek maddi manevi bozulmaya uğradıklarını birçok şiirinde ele alır. Aşığa göre köylü insanlar köyde kalmalı ve orada hayatına devam etmelidir.

Boşa yıpratma özünü  
 Dön git köye dön git köye  
 Gel tut babanın sözünü  
 Dön git köye dön git köye

Buralarda geçim zordur  
 Kara toprak sana yardır  
 Bin bereket köyde vardır  
 Dön git köye dön git köye

Yine *Çok Olur* şiirinde zenginlik ile fakirliğin, çalışkanlık ile tembelliğin kıyaslandığı şiirde çalışanın işinin rast gideceği anlatılırken tembel ve fakir kimselerin hayatta perişan olacakları vurgulanır.

Eşe dosta menfaatin olursa  
 Gelip hâl hatırın soran çok olur  
 Servetin devletin varın varısa  
 Gidip gelip arka duran çok olur

Cebinde olmasa parası pulu  
 Düz ovada gitse şaşırır yolu  
 Her yandan taş değer diyerler deli  
 Yoluna tuzaklar kuran çok olur

*İş Bulamadım* şiirinde de tüm dünyanın olduğu gibi Türkiye'nin de kadim sorunlarından olan işsizlik konusu ele alınır ve Ataşoğlu bu yaraya parmak basar. Burada da görüleceği gibi âşıklar bir sorunu dile getirirken bu sorun toplumun değil de adeta kendi sorunuymuş gibi ele alır.

Üç beş ay oluyor çıkmışım evden  
 Şehir şehir gezdim iş bulamadım  
 Tahsilim bitmiştir ben nasıl edem  
 Şehir şehir gezdim iş bulamadım

Haydi babam anam git oku dedi  
 Babam servetini hep bana serdi  
 Yüksek tahsil yap da eve gel dedi  
 Şehir şehir gezdim iş bulamadım

*Pahalılık Yokluk* şiirinde de yine yukarıda da bahsettiğimiz gibi toplumumuzun kanayan yaralarından olan işsizlikten sonra köyden şehre göçün verdiği zararlar ve bunun sonucunda yükselen fiyatlar ele alınır. İşsizlik, fakirlik

ve pahalılık gibi sorunlar anlatılırken tepedeki yöneticiler de bu eleştiri oklarından nasibini alırlar.

Bizim halimizden kimse bilmiyor  
Bir yanda pahallık bir yanda yokluk  
Herkes alabildiğine gidiyor  
Bir yanda pahallık bir yanda yokluk

Köylünün düzeni bozuldu gitti  
Yaylalar harabe sürüler bitti  
Kimler bizi böyle perişan etti  
Bir yanda pahallık bir yanda yokluk

İşsizlik başını almış gidiyor  
İşin sonu nedir kimse bilmiyor  
Baştakiler olanları görmüyor  
Bir yanda pahallık bir yanda yokluk

Köylünün şehre göçüp burada işsiz ve perişan olmasının nedenini yine köylüde bulan Ataşoğlu, *Köylü Bıraktı* şiirinde bu düzensiz göçün sonuçlarını dile getirir.

Köydeki tarlalar hep haras kaldı  
Şehire kıtlığı köylü bıraktı  
Çuval çuval şehirlerden un aldı  
Şehire kıtlığı köylü bıraktı

Bin bereket kalktı böyle olmuyor  
Köylü tembelleşti halk daralıyor  
Köylüler fırından ekmek alıyor  
Şehire kıtlığı köylü bıraktı

Şehre geldikleri için sıkıntı çeken ve devamlı gurbetten şikâyet eden köylülere ise büyüdüğü Kağızman ağzıyla *Köyüzden* şiirinde seslenir ve adeta onlara kimseyi suçlamayın, sizi şehre kimse getirmedi kendiniz geldiniz diyerek köylünün şehre tekrar dönmesini tavsiye eder. Bu şiir mahalli ağız özellikleri taşıması bakımından da önemlidir.

Ah-u zar edersiz geliyor sesiz  
Gurbet mi getirdi sizi köyüzden  
Neden gurbet ele sitem edersiz  
Gurbet mi getirdi sizi köyüzden

Ne hâkimi vardı ne mahkemesi  
 Ne ağası vardı ne de paşası  
 Ne polisi vardı ne jandarması  
 Gurbet mi getirdi sizi köyüzden

Gurbet gurbet dediz her yana yaydız  
 Ali'nin Veli'nin sözüne uyduz  
 Anayı babayı köyde bıraktız  
 Gurbet mi getirdi sizi köyüzden

Son olarak *Zaman mı Ters Döndü Biz mi Bozulduk* ile *Hep Bana* isimli şiirlerinde toplumun olumsuzluklarına ayna tutan Ataşoğlu, toplumsal bozulmadan şikayet eder ve bu bozulmanın görünen taraflarını dile getirir. Hırsızlık, adam öldürme, haksız kazanç sağlama, vurgunculuk ve yetim hakkı yemenin çoğaldığının anlatıldığı ve böylece bir toplumsal eleştiri yapıldığı iki şiirde âşık bu sorunları ortaya koyar.

Kime sorak bunu kimden öğrenek  
 Zaman mı ters döndü biz mi bozulduk  
 Vurguncu çoğaldı nereye gidek  
 Hırsız katil haksız yalancı olduk

Kim ne yapsa yapar yanına kalır  
 Kadın çocuk iş adamı çalınır  
 Bilmem buna nasıl önlem alınır  
 Böyle giderise belayı bulduk

Sana söylüyorum gerçeği söyle  
 Yetimin hakkına elini sürme  
 Senin yaptıkların hak mıdır böyle  
 Hep bana hep bana deyip de durma

**Âşık Feryadî'nin Kısaca Hayatı:** Manisalı âşıklardan üçüncüsü Âşık Osman Feryadî'dir. Âşık Osman Feryadî de Âşık Ali Canânî gibi aslen Erzurum ili Pasinler ilçesinin eski ismi "Hasnigâr" yeni adı Soğuksu olan köyündendir. Bu köyde 1959 yılında dünyaya gelmiş, babalarının erken yaşta vefatı üzerine sekiz çocuklu aile köy yerinde çok zor günler yaşamış, Feryadî ve kardeşlerine anneleri ile büyük ağabeyi kol kanat germiştir. 1970'li yıllarda evlerinin yıkılması ile hayvanlarının telef olması sonucu büyük bir ekonomik sıkıntı yaşayan aile, daha önce başka akrabalarının gelip yerleşmiş olduğu

Manisa'ya gelmişler ve buraya yerleşmişlerdir. Âşık, Manisa'da yaşamına devam etmektedir (Çandır 3).

**Feryadî'nin Şiirlerinde Sosyal Tenkit:** Âşık Feryadî'nin taşlama geleneğinin özelliklerini yansıtan şiirlerinde dünyanın madde ve paraya dayalı işleyişinden rahatsız olmuş; dünyadaki çıkara dayalı sistemi eleştirmiştir. Toplumsal olaylar karşısında eleştirilerini dile getirirken, dönemin sosyal olaylarının yanında siyasi bazı değerlendirmelere de girmiş, bu anlamda topluma yön verecek yaklaşımlarda bulunmuştur. Özellikle halkın ekonomik sorunlarına, yoksulluk konusuna değinmiştir.

Feryadî, sosyal içerikli şiirlerinde en çok terör, bölücülük, kardeş kavgası konularına değinmiştir. *Oyuna Gelmeyin* isimli şiirinde okuyucularını Irak ve Suriye'yi örnek olarak gösterip onlar gibi olmamak için oyuna gelmemelerini öğütler. *Yine Kalk Ayağa Anadolu* şiirinde de aynı konuya değinip bugün birlik olma günü olduğunu söyler.

Anadolu'm hep el ele  
Verin oyuna gelmeyin  
Kucaklayın bir birizi  
Sarın oyuna gelmeyin

Kalk ayağı Anadolu  
Bugün birlik olma günü  
Her tarafın düşman dolu  
Bugün birlik olma günü

Sayısızca şehit gazi  
Hiç kimse bölemez bizi  
Alevi, Kürt, Çerkez, Laz'ı  
Bugün birlik olma günü

Feryadî'nin *Boşa Uğraşmayın* şiirinde Avrupa Birliği'ne girme çabamızın boş olduğu anlatılırken, üretimdeki bazı uygun olmayan hormonlu gıdalarla, televizyon programları da eleştiriden nasibini alır.

Dipsiz kovayla boş ambar  
Dolmaz boşa uğraşmayın  
Gitgide daraldı çember  
Olmaz boşa uğraşmayın

İnanmayın bu çarlığa  
Götürmesin bataklığa  
Beyler bizi ortaklığa  
Almaz boşa uğraşmayın

Karpuz aşladık dariya  
Bakın bu yılki paraya  
Şerbet içirdik arıya  
Balımız hormonlu bizim

Derdimi kime bildirem  
Bu diziler dizi dizi  
Nasıl ekrandan kaldıram  
Bu diziler dizi dizi

Bugünlerde çok şaşırdık  
Kuruyu susuz pişirdik  
Çayı ocakta taşırdık  
Bu diziler dizi dizi

Toplumdaki bozulmaya dikkat çeken Feryâdî, işçisinin hakkını vermeyen patronları, sendika başkanlarının verdikleri sözü tutmadıklarını, eskiden âşıkların toplumun aksayan yanlarını yazarken şimdi değiştiklerini, mazlumun ve fakirin ezildiklerini sırasıyla *Yazık Olsun*, *Bozulmuş* ve *Bağlanmış* isimli şiirlerinde dile getirir.

Mazlum işçinin hakkını  
Vermeyene yazık olsun  
Onun neler çektiğini  
Görmeyene yazık olsun

Takat kalmamış dizinde  
Gözü ağanın gözünde  
Hani sendika sözünde  
Durmaya yazık olsun

Sen eskiden doğruları yazardın  
Kalemin bozulmuş sözün bozulmuş  
Hakkı hak gözüyle gören âşıktın  
Bakışın bozulmuş gözün bozulmuş

Acilde hasta var çok ağır inler  
Sargılar yetersiz akıyor kanlar  
Dedim baba işimiz zorba günler  
Köpekler salınmış taşlar bağlanmış

Vücut iklimini tutmuş bir sancı  
Her günümüz geçer acıdan acı  
Mazlumun zalime yetmiyor gücü  
Köpekler salınmış taşlar bağlanmış

Âşık Osman Feryâdî, bütün bu olumsuzluklara karşı çareyi de düşünür ve *Uslanmaz* isimli şiirinde bütün bunların çaresini açıklar. Ona göre bunları ipe çekmelidir, dişlerini sökmelidir ve sınır ötesine millî tohumu ekmelidir.

Bu vatana yan bakmanı denize  
Dökmeyince bu hainler uslanmaz  
Birin birin yakalayıp ipini  
Çekmeyince bu hainler uslanmaz

Onlar beslenirler insan kanından  
Vazgeçmişler şerefinden şanından  
Teker teker dişlerini kökünden  
Sökmeyince bu hainler uslanmaz

**Ramiz Cemhânî'nin Kısaca Hayatı:** Ramiz İnce 25 Mart 1947 yılında Erzurum'un Pasin'ler ilçesine bağlı olan Ağcaşar köyünde dünyaya gelmiştir. Ramiz 7-8 yaşlarına geldiğinde köydeki okul kapanmış ve okula gide-memiş. Babası Yusuf Bey'de Ramiz'i dinî eğitimini alması için medreseye gönderirler fakat orada hocasından dayak yemesi üzerine bir daha gitmez. Latin harflerini hiç görmemiştir. Sıkıntılı bir çocukluk ve gençlik döneminden sonra çalışmak için gurbete çıkan Cemhânî, başta Ankara olmak üzere birçok şehri gezdikten sonra 1972 yılında Manisa'ya yerleşir.

Âşık Ramiz kendini halk şairi olarak görmekte ve bu şairlik görevinin Allah'ın bir lütfu olduğuna inanmaktadır. Bundan dolayıdır ki yapılan haksızlıklara boyun eğmeyeceğini söylemiş, şahit olduğu zulümleri şiirlerine yansıtmıştır. Ramiz Cemhânî ailesinin geçimini sağlamak için uzun süre yurt dışında çalışmıştır. 2008 yılında kalp krizi geçirip vefat etmiştir. Kabri Manisa mezarlığında (Çandır 4).

**Cemhânî'nin Şiirlerinde Sosyal Tenkit:** Burada ele alınan âşıklar arasında sosyal tenkide en az yer veren isim Cemhânî'dir. Daha önce de söylendiği

gibi âşık şiirinin en çok işlenen konularından biri yoksulluk ve adaletsizlik-  
tir. Burada özellikle zengin ve güçlünün fakir ve zayıfı ezmesi konu edi-  
lir. *Yem Olur* isimli şiirden aldığımız aşağıdaki dörtlükte,

Durdum şu aleme eyledim nazar  
İnsanlık tarihi böyle mi yazar.  
Güçlüler güçsüze hükmeder, kızar.  
Yiğit gider bir ineğe yem olur.

*Dilendirmeyin* isimli şiirde de benzer konu ele alınmıştır. Adalet, yolsuz-  
luk, devlet malını yağmalama, hak etmeden zengin olma gibi durumların  
altının çizildiği bu şiirde de bunları işleyenler eleştirilmiştir. Devamındaki  
*Adalet Kayıp* şiirinde de benzer konulara değinen âşık, geçmişte Türkiye’de  
yaşanan bankaların içini boşaltmaların, tarihimize gerekli saygının göste-  
rilmediğinin ve dünyada teknolojinin çok ilerlemesine rağmen bizim bilim  
adamlarımızın çok geride kaldığını eleştirir.

Bakın efendiler lütfen diyorum  
Bıçağı tersine bilendirmeyin  
Bu mülkün temeli adalet ise  
Güçsüzü güçlüye elendirmeyin

Sayıları beş yüz elliye geçti  
Çile çiçekleri kırlarda açtı  
Bu servetin suyu kaynadı taşı  
Disko kapısında çilendirmeyin

Aslı yok olayı dava güderler  
Tatlı bir gülüşe bühtan ederler  
Kulaktan kulağa esen haberler  
Karşıdan karşıya ilendirmeyin

Terazinin ibresine bir bakın  
Hak, hukuk, adalet bizlere yakın  
Ramiz Cemhânî’yim ola ki sakın  
Yiğidi sokakta dilendirmeyin

Şamdandan can yana kaç asır geçti  
Teknik ilerledi cesaret kayıp  
Medeni yuları boynunda şişti  
Hayaldir üretim ticaret kayıp

Atomda enerji hücrede canı  
 Arayıp da buldu çağın insanı  
 Geçmişe saygıdan tarihin tanı  
 Adaba aykırı nezaket kayıp

Banka soygununda rekorlar kırdık  
 İnsanı uyuttuk vurgunu vurduk  
 Haklının hakkını haksıza verdik  
 Yasalar sümende adalet kayıp

Gözüm açtım bu cihana bir baktım.  
 Bir bulut üstümde büküldü gitti.  
 Ay ile yürüdüm, göklere aktım  
 Her gün bir yıldızım, döküldü gitti

Asrı düzen çağa değil isabet  
 Hani ya metanet, nerde sehabet  
 İnsanlığı simgeleyen muhabbet  
 O da aramızdan çekildi, gitti.

Hayat hafif gelir, çeken serkeşe,  
 Arzusu, meramı bir tek menekşe,  
 Kimisi deriyaya kimi ateşe  
 Bazısı kayaya çakıldı, gitti.

Bir mesajım vardır tütün içene.  
 Ömrün kıymetini biliyor musun  
 Seyrettin mi tütün ile göçeni  
 Görünce bir ibret alıyor musun

Kimisini hayatına küstürür  
 Kimisinin ayağını kestirir  
 Kimisinin avazını susturur.  
 Sen de omuzundan soluyor musun

## Sonuç

Malum olduğu gibi Anadolu'da 16 yüzyılın başında gelişen âşıklık geleneğinin dayandığı temellerden biri de İslamiyet öncesi Türk toplumunun bir özelliği olan ozan-baksı geleneğidir. Eski Türk toplumu tarafından saygı gösterilen bu tipler toplumun bir nevi bilge kişileridir. Bu gelenek Anadolu'da

Müslümanlaşarak ortaya çıktığında toplumun manevi dayanaklarından hem dine hem de sözlü geleneğe dayanmıştır.

Sosyal tenkit ve nasihat etmeye gelince kanaatimizce eski geleneğe bağlı kalmaları, ustaları taklit ederek aynı özelliklere devam etmeleridir. Bu sosyal tenkidin okuyucular veya dinleyiciler tarafından ilgiyle takip edilmesi de bu özelliğin devamında etkili olmuştur. Onlar, halkın gören gözü, duyan kulağı, konuşan dili olmuşlar ve halkın kişilere, zalim yöneticilere, zamana, feleğe, dini kendi çıkarı için kullananlara yönelik eleştirilerini halk adına şiirlerinde dillendirmişler; öğüt vermişler, yeri geldiği zaman da uyarılarda bulunmuşlardır.

### Kaynakça

- Arı, Bülent. “Âşık Şiirinde Toplumsal Eleştiri” *Mustafa Kemal Ün. SBE Dergisi* 2015.
- Artun, Erman. *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Yayınevi, 2015.
- Çandır, Muzaffer. *Âşık Ali Canânî Hayatı Sanatı Şiirleri*. Ankara: Özgür Yayınları, 2021.
- —. *Âşık Mehmet Ataşoğlu Hayatı Sanatı Şiirleri*. Ankara: Özgür Yayınları, 2021.
- —. *Âşık Osman Feryadî Hayatı Sanatı Şiirleri*. Ankara: Özgür Yayınları, 2021.
- —. *Âşık Ramiz Cemhânî Hayatı Sanatı Eserleri*. Ankara: Özgür Yayınları, 2021.
- Çıblak, Nülün. *Âşık Şiirinde Taşlamalar*. Mersin: Ürün Yayınları, 2008.
- Kaya, Doğan. “Başlangıçtan Günümüze Âşık Edebiyatı”, *Âşık Edebiyatına Giriş*. 2003.
- —. “Dualar ve Beddualar”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 4, Sivas, 1997
- Köse, Nerin. “Türk Halk Hikayelerinde Sosyal Tenkit”. *Türk Dili ve Edeb. Dergisi* VI, 1991.
- Özdemir, Cafer. Dağlı, Ahmet. “Sözlü Geleneğin Âşık Edebiyatına Yansımaları: Dualar ve Beddualar”, *Kesit Akademi Dergisi*, S.21 Aralık 2019.

# Mersin Âşıklık Geleneği ve Geleneğin Bugünkü Temsilcilerinden Tarsuslu Âşık Mahrumî

Mersin's Minstrelsy Tradition and its Contemporary  
Representative, Âşık Mahrumî of Tarsus

Zeliha TUĞUZ\*

## Özet

Orta Asya Türk topluluklarında, toplum üzerinde oldukça etkili olan kamların, baksıların, oyunların, şamanların temsilcisi olan âşıklar -büyücülük, hekimlik gibi özellikler bir tarafa bırakılırsa- Türklerin Anadolu'ya göçünden sonra Anadolu coğrafyasında yeni bir kültürel kimlik kazanmıştır. Orta Asya'daki yüzyılların deneyimlerine, ezgilerine, duyuş düşünüşlerine Anadolu coğrafyasının kokusunu, dokusunu katarak ortaya çıkan hazineyi kuşaktan kuşağa aktarmışlardır.

Çalışmada araştırmancının sınırları içinde olan özellikle Çukurova, Binboğalar, Bolkar Dağı, Aladağlar ve Taşeli yöresindeki âşıklık geleneğinden beslenen Mersin âşıklık geleneği hakkında bilgi verilmiş ve asıl adı Necmettin Eser olan Tarsuslu Âşık Mahrumî'nin bu geleneğin içindeki yeri tartışılmıştır. Kendi çabasıyla gelenek içerisinde yer edinen, özellikle beşeri aşkı şiirlerinde işleyen, 15 tanesi TRT repertuarına girmiş yaklaşık 250 şiiri olan Tarsuslu Âşık Mahrumî, ustası olmamasına rağmen kendisini yetiştirmiş ve Karacaoğlan tarzının devamlılığına katkıda bulunmuştur. Şiirlerinde yöreye, döneme, uygarlığa özgü öğeler kültürel dönüşüme rağmen canlılığını korumuştur. Çukurova insanının duyuş ve düşüncelerine tercüman olmuş Tarsuslu Âşık Mahrumî hakkında kapsamlı bir çalışma olmaması, eserlerinin tamamının kayda geçmemesi ve eserlerinin Türk dili ve edebiyatındaki yeri ve önemi açısından incelenmemiş olması bu çalışmanın gereğesidir.

Türkçenin bütün zenginliklerinden istifade eden, yer yer Karacaoğlan kokan Tarsuslu Âşık Mahrumî'nin hayatı, sanatı ve şiirleri hakkında genel

\* Öğr. Gör. Dr., Mersin Üniversitesi, E-posta: zelihatumuz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0977-8858

bilgiler verilmiştir. Özellikle Çukurova ezgileri barındıran, Mersin âşıklık geleneğinin izleri daha belirgin olan şiirlerinden örnekler verilen çalışmada nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Verilerin çözümlenmesi, öncelikle içerik analizi daha sonra betimsel analizle değerlendirilmiştir.

Kültür aktarıcısı rolünü büyük bir adanmışlıkla yüklenen âşıklar ve onların eserleri hakkında yapılacak çalışmalar, kültür öğelerinin tespit edilmesi, korunması ve gelecek nesillere aktarılması için büyük önem arz etmektedir. Çalışma sonucunda Mersin âşıklık geleneğinin önemli bir parçası olan Tarsuslu Âşık Mahrumî'nin Orta Asya kaynaklarından beslenmiş, Çukurova'nın ezgileriyle bezenmiş, günümüz normlarına ve estetik algısına ayak uydurmuş eserleri gün yüzüne çıkarılarak bu kültürel değerlerin kayda geçirilmesinin Türk dili ve edebiyatına sağladığı katkıların altı çizilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Âşıklık geleneği, Mersin âşıklık geleneği, Tarsuslu Âşık Mahrumî.

### Abstract

The minstrels, who are the modern representatives of the ancient kam, baksi, oyun and shamans, who were very influential in the Central Asian Turkish communities, gained a new cultural identity in the Anatolian geography after the migration of the Turks to Anatolia, leaving aside the features such as sorcery and medicine. By adding impression of the Anatolian geography to the experiences, melodies and perceptions of centuries in Central Asia, they transferred the emerging treasure from generation to generation.

In the study, information was given about the minstrelsy tradition of Mersin, which is fed by the minstrel tradition in Çukurova, Binboğalar, Bolkar Mountain, Aladağlar and Taşeli regions, which are within the boundaries of the research and the place of Tarsuslu Âşık Mahrumî whose real name is Necmettin Eser, in this tradition is discussed. Tarsuslu Âşık Mahrumî, who took a place in the tradition with his own efforts, worked especially in his poems about love, has approximately 250 poems, 15 of which were included in the TRT repertoire, educated himself and contributed to the continuity of the Karacaoğlan style, even though he was not a master. The elements specific to the region, period and civilization in his poems have preserved their liveliness despite the cultural transformation. The reason for this study is that there is no comprehensive study about Tarsuslu Âşık Mahrumî, who has been an interpreter of the feelings and thoughts of the people of Çukurova, not all

of his works have been recorded, and that his works have not been examined in terms of their place and importance in Turkish language and literature.

General information were given about Tarsuslu Âşık Mahrumî's life, art and poems. He influenced from Karacaoğlan and benefited from all the richness of the Turkish. In particular, examples of his poems, which contain Çukurova melodies and the traces of the Mersin minstrel tradition are given. The data in the study were collected using qualitative research techniques, document analysis and interview techniques. The analysis of the data was evaluated primarily by content analysis and then by descriptive analysis.

Studies on the minstrels and their works, who have assumed the role of cultural transmitters with great devotion, are of great importance for the identification, preservation and transfer of cultural elements to future generations. As a result of the study, the works of Tarsuslu Âşık Mahrumî, who is an important part of the Mersin minstrel tradition, fed from Central Asian sources, adorned with the melodies of Çukurova, keeping up with today's normlus and aesthetic perception, and the contributions of recording these cultural values to Turkish language and literature were underlined.

**Key Words:** Minstrel tradition, Mersin minstrel tradition, Tarsuslu Âşık Mahrumî.

## Giriş

Âşıklık geleneği; Türk halk edebiyatının en canlı ve yaygın bölümünü oluşturan, belli bir icra töresi, yerleşmiş bir geleneği olan, tüm Türk topraklarında güçlü temsilciler yetiştirmiş, diğer edebiyat disiplinlerini de etkilemiş bir gelenektir (Artun 1). Bu geleneğe göre âşık olmak isteyen kişi bir ustanın yanında belli bir süre eğitilmelidir. "Kapılanma" olarak adlandırılan bu çıraklık eğitiminde usta, yanında gezdirdiği çırağına geleneğin gereklerini öğretir. Âşık makamlarını, ayak kurallarını, "meydan açma"yı, "divana çıkma"yı, yarışmayı, atışmayı, hikâye anlatmayı, doğaçlama şiir söylemeyi öğrenen çırağa ustası tarafından icazet ve mahlas verilir. Bu zorlu sürecin yanında âşıkların rüyasında bade içerek âşık olması ve saz çalmaya başlaması geleneğin diğer önemli unsurudur.

Günümüz Mersin âşıklık geleneği denildiğinde Mersinli âşıklardan ziyade Mersin'e Doğu, Güneydoğu ve Orta Anadolu'dan göç etmiş, âşıklık geleneği ile yetişmiş Devaî (Mustafa Buğrahan/Kahramanmaraş), Âşık Esrarî (Mehmet Şahan/Malatya), Âşık Hüseyin Gülmez (Sivas), Devran Baba (Mustafa Şahin Yılmaztürk/Adana), Âşık Ummanî (Battal Erden/Sivas), Ozan Nusret (Nusret Akçayır/Aksaray) gibi isimler akla gelmektedir. Bu isimler çoklukla

usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş, geleneğin kurallarına intisap eden âşıklardır. Mersinli âşıklarda ise belirgin bir usta-çırak ilişkisi yoktur. Âşıklığa ilgisi olanlar kendi imkânları ve çabaları ile saz çalmayı, saz eşliğinde şiir söylemeyi öğrenmişlerdir. Çoğu saz çalmayı bilmemekle birlikte doğaçlama şiir söyleme yetenekleri olmadığından şiirlerini önce yazıya geçirip sonra ezberlemişler, farklı ortamlarda icra etmişlerdir. Bu sebeple atışma da yapamamaktadırlar. Mahlaslarını ya kendileri seçmiş ya da çevresi tarafından verilmiştir (Çıblak Coşkun 4-5). Şiirlerini de gelenekte olduğu gibi kahvehanelerde değil, eş-dost ortamında ya da Cemilli İncir Festivali, Uluslararası Mut Karacaoğlan Kayısı Kültür ve Sanat Festivali gibi yerel festivallerde Tarsus'ta düzenlenen Uluslararası Karacaoğlan Şiir Akşamları gibi etkinliklerde icra etmektedirler.

Mersin âşıklık geleneği, merkezden ziyade Tarsus kolu ve Taşeli kolu olmak üzere iki koldan gelişim göstermiştir. Günümüzde sayıları sınırlı olmakla birlikte; Toros'un köyleri ve özellikle Adana'ya yakın Mersin köylerini kapsayan Tarsus kolunda Ahmet Kocayel (Tarsus), Âşık Mahrumî (Necmettin Eser/Tarsus) Nazmi Yıldız (Arslanköy), Ozan Ahmet Sertoğlu (Toroslar), İsmail Göçer (Toroslar/Aladağ) yakın zamanda kaybedilen Tarsuslu Âşık Bayramî (Bayram Sandal/Çamlıyayla) akla gelmektedir. Erdemli, Anamur, Mut üçgenini içine alan Taşeli kolunda ise şair Uzun Mehmed (Mehmet Doğan/Silifke), Âşık İmamoğlu (İsmail Alptekin/Silifke), Âşık Kul Mutlu (Mut), Anamurlu Köylü Ozan (Hüseyin Gümüş), Hasan Şahin (Mut) akla gelmektedir.

## İnceleme

Asıl adı Necmettin Eser olan Mahrumî, her ne kadar kimliğinde 01.01.1950 yazsa da 1946 yılında yayla dönüşünde Tarsus'un Meşelik köyünde dünyaya gelmiştir. Mahrumî'nin baba tarafından dedesi Abdulkadir Dede 1919-1921 yılları arasında Doğu Cephesi'nde savaşmış, askerde vefat etmiş, evine dönmemiştir. Cephede savaşırken ya da cephede hastalanıp öldüğü konusunda net bilgi olmamakla birlikte Kars'ta vefat ettiği ve oraya defnedildiği bilinmektedir. Bir kızı ve dört oğlu olan Abdulkadir Dede'nin zihinsel ve bedensel engelli kızı henüz 13-14 yaşındayken vefat etmiştir.

Muhammet, Ali, Ömer ve İbrahim adındaki dört oğlu da duvar ustası olarak geçimini sağlamış hatta bu sebeple soyadı kanunu gereği soyadı alırken ellerinden her iş geldiği, el becerileri çok iyi olduğu için yaptıkları eserlere ithafen onlara "Eser" soyadı verilmiştir. Baba tarafı aslen Sivaslı olup zamanında Adana'nın Pozantı ilçe sınırındaki Tekir Yaylası'nın üst tarafında bulunan Toroslara yakın Şihli köyünden, şimdiki adı Meşelik olan Şamlar

köyüne göçmüşlerdir. Dört erkek kardeşin ikincisi olan baba Ali Eser, yörenin tabiriyle “kaç kaç zamanı”nda Ulaş’tan Şamlar köyüne sığınan teyzesinin kızı Fatma Hanım ile evlenmiştir. Evliliklerinden 9 çocukları olmuştur ancak ikisi henüz bebekken vefat etmiştir.

Abdulkadir Mehmet Emin, Hidayet, Muhittin, Nurettin, Hatice adında biri kız, altı erkek kardeşin en küçüğü olan Mahrumî; 1954’te köyündeki ilkokula başladı, 1959’da ilkokulu bitirdi. Sesi çok güzel olduğu için yayla komşuları Dr. Sakıp Önal onu konservatuvara göndermek ve bütün eğitim masraflarını karşılamak istedi ancak babası onu Adana’ya Dr. Sakıp Önal’ın yanına götüreceği gün, Cuma hutbesinde dinlediği “Çocuklarınızı Kuran kursundan başka okullara gönderirseniz günah işlersiniz.” sözleri üzerine Mahrumî’yi hemen Yanpar Kuran Kursu’na yazdırdı (Çağlar 9). Ara ara kaçtığı ama ailesinin tekrar gönderdiği Yanpar ve Değnek mahallesindeki Kuran kursları 27 Mayıs darbesiyle kapatılınca Tarsus Eski Cami’de müezzinliğe başladı, dayanamayıp tekrar köyüne kaçtı. Yaklaşık bir yıl Tarsus’ta berber çıraklığı yaptıktan sonra kazandığı parayla berber takımı alıp köyünde berberlik yapmaya başladı. Boş zamanlarında amcasının oğlunun bağlamasını çalmayı öğrendi. İlerleyen zamanda satın aldığı bu bağlamayla âşık olduğu güzeller için yaktığı türkülerini söyledi. Çok istemesine rağmen ortaokula gönderilmeyince Konya Sarayönü Makinist Okulu’nun sınavlarına girdi ve kazanıp üç yıl yatılı olarak tarım araçlarının onarımı ve bakımı üzerine eğitim gördü. Bu sırada okulun müzik etkinliklerinde bağlama çaldı, ara sıra kasabalıya konserler verdiler. Mahrumî âşık olduğu güzellere *Seyranî* mahlasıyla türküler yaktı ancak bu mahlasın başkasına ait olduğunu öğrenince “kendisini her şeyden mahrum kılan hayat” yüzünden kendisine *Mahrumî* mahlasını verdi. Bu mahlası nasıl aldığını anlatan 1966 tarihli eseri:

Eş dost ile yola düştüm  
Dünyadan mahrum dediler  
Necip iken asıl adım  
Dostlar Mahrumî dediler

Gönül düşüverdi güle  
O da naz eder sevene  
Yârin kadrini bilene  
Dostlar hercai dediler

Yığın yığın oldu kahır  
Çekemiyom derdim ağır  
Gözüm görmez kulak sağır  
Dostlar bigâne dediler

Birkaç fabrikada, santralde işe girip çıktıktan sonra kamyon şoförlüğü yapmak istedi. Deneyim kazanmak için de il il, ilçe ilçe dolaşıp kamyonlarda şoför muavinliği yaptı. Daha sonra Tarsus Parkı'nın görkemli yıllarında kendi tabiriyle "iyi para alarak" Tarsus Parkı'nda çalıp söylemeye başladı. 1969'da İstanbul'a giderek "Çukurova, Kadir Mevlam Seni Övmüş Yaratmış, Arzu ile Kamber ile, Güzel ile Uğraşması" türkülerini plağa okudu ve ilk plağı çıkıttı (Çağlar 13). 1972'de asker olan Mahrumî, Acemi Birliğini Kütahya'da, Usta Birliğini İzmir'de yaptı. Sonrasında Sıkıyönetim Komutanlığı'nın emrine verildi ve oradan terhis oldu. Askerliği sırasında yine âşık oldu, yine âşık olduğu güzellere türküler yaktı. Askerlikten sonra fabrikada işe girdi ancak durağan işleri sevmediği için taksi şoförlüğü yapmaya başladı. Hiçbir işte bir yıldan fazla çalışmadı. 1973'te, aslen Bulgaristan göçmeni olan Tarsuslu Refiye Hanım'la kaçarak evlendiler ve emekli oluncaya kadar jenaratör ustası olarak Mersin Petrol Ofisi Bölge Müdürlüğünde çalıştı.

1983'te halk müziği korolarına katıldı, 1985'te amatör korolar arasında düzenlenen yarışmada Türkiye birincisi seçilen koroda hem solist hem korist olarak görev aldı. Emekli olduktan sonra müzik bilgisini ve nota tekniğini geliştirerek türkülerini notalayıp arşivledi. TRT Çukurova radyosunda, yerel televizyonlarda, toplantılarda, etkinliklerde türkülerini icra etti. Tarsuslu Âşık Mahrumî kendi yaşamını şöyle özetlemektedir:

Anam babam beni dünyaya getirdiler ama yeterince ilgilenmediler. Düşe kalka buldum yolumu. Gülümseyen her yüze baktım. Güzel olan her söze kulak verdim. Sevdim, sevildim. İlk sevgilim yüreğime aşkın közünü koyalı beri her gülen yüze, her tatlı söze türkü yaktım. Hepsini koruyamadım. Yazabildiklerim bunlar. Çalıştım yıllar boyu. Bir işçi ne kadar kazanırsa onu getirdim eve... İnsanlığa yararlı olsun dileklerimizle iki fidan yetiştirdik. Yetmiş yıllık bir ömrü geride bıraktım artık. Bundan sonra kimseyi incitmeden bitecek bir ömür diliyorum kendime (Çağlar 17).

Mahrumî vasiyetini de âşık usulünce yazmış, yazdığı bu şiirin ilk dörtlüğünün mezar taşına yazılmasını istemiştir:

Dur soluklan hele, düşün, mola ver  
Gelmekten korktuğun burası o yer  
Canın tende iken gelmeden ecel  
Nolur Mahrumî'yi anmadan geçme

Merhaba de sine, hüznle seyret  
Bil ki kıyamette bitecek hasret  
Gel ayak ucuma, otur, sohbet et  
Zavallı halimi sormadan geçme

Burada yok yalan, desise, hile  
Dünyadaymış azap, kahr ve çile  
Diyeceklerimi duymasan bile  
Bari tahayyül et, yormadan geçme.

Bu ömür sizlere haktan hidayet  
Yaşıyorsun madem etme şikâyet  
Bizden yana yolun düşerse şayet  
Kıyamet taşına bakmadan geçme.

Âşıklık geleneğinin köklü temsilcilerinden Karacaoğlan'ı pir kabul eden Mahrumî'nin şiirleri çoklukla aşk, sevda şiirleridir:

Arzu ile Kamber ile  
Yola düşüp gelmedik mi?  
Kerem ile Aslı ile  
Aşka ikrar vermedik mi?

Yollarında sazım ile  
Yana yana çektim çile  
Feleğin zulmüne bile  
Gülümseyip geçmedik mi?

Pirim Karacaoğlan benim  
Kölendir Mahrumî senin  
İkimiz de güzellerin  
Dillerinden çekmedik mi?

Çukurova'nın doğa güzelliklerini, Türk kültürünü, Türkçenin yüceliğini anlatan; Arap-Fars kültürünün Türk dilini olumsuz yönde etkilemesini, toplumsal olayları, insanın insanı sömürmesini eleştiren şiirleri de bulunmaktadır:

Dilimiz Türk dili, özümüz şaman  
Kopuz çalan kam gibi başım duman  
Arap kültürüyle hayli bir zaman  
Uzak kaldık örfle âdetimize

Âşığın doğduğu, yaşadığı yörenin kültürü ve değerleri şiirlerine yansımıştır. Köylü âşıklar yaşadıkları ortamın dış ve iç âlemini şiirlerinde kesitler hâlinde vermiştir. Köy insanın insanî duygu ve sorunlarını şiirlerinde işlemiştir (Artun 43). Mahrumî de köyündeki yıllarca köye bekçilik yapan ulu ağacın kurutulup kesilmesi üzerine bu türküyü yakmıştır:

Yanında, yörende yoldaş kalmadı,  
 Ulu idin, senden yüce olmadı,  
 Kurumuşsun duydun, takat kalmadı  
 Meşelik'in simgesine ne oldu?

Sensiz o dağların tadı yok gayrı,  
 Yokluğunda katlanması kolay mı?  
 Kurutanlar kına yaksınlar bari  
 Meşelik'in simgesine ne oldu?

Şiirlerinin tamamını hece ölçüsüyle yazmıştır. 7'li hece ölçüsüyle yazdığı *Sevdan öldürdü beni/Ele güldürdü beni* bağlantılı oyun havası olarak çalınıp söylenen türküsü çok sevilen türkülerinden biridir:

Şu derenin sandalı,  
 Kırmızı kolu, dalı,  
 Güzeller koyağında  
 Gönül sana sevdalı

Şu derenin yamacı,  
 Sevdan gönül ilacı,  
 Saçlarından bir tel ver  
 Ne gam kalır ne acı

Şu derenin pınarı,  
 Boy boy olmuş çınarı  
 Anasından korkuyor  
 Vermiyor bergüzarı

Derenin buladanı  
 Sevmiyom inadını  
 Heye deyiver alsın  
 Bu gönül muradını

8'li hece ölçüsü ve oldukça duru bir anlatımla söylediği, Yunus Emre tarzında şiirleri de mevcuttur:

Dolanma dergâh önünde  
 Gir Allah'ını seversen  
 Hakka doğru giden yolu  
 Sor Allah'ını seversen

Dolu bade içtim diye,  
Özüm gönlüm yandı yine  
Medet Mevla'm diye diye  
Sar Allah'ını seversen

Mahrumî dilin ne söyler  
Hak neylerse güzel eyler  
Alan elden yeğ, veren el  
Ver Allah'ını seversen

7'li ve 8'li hece ölçüsünün yanında çoklukla 11'li kalıpları kullanmıştır. 11'li hece ölçüsünde 4+4+3:11'den ziyade 6+5:11 duraklı kalıplarla yazmıştır. Koşma, destan, mâni, semai ve destan biçiminde eserler vermiştir. "Kaç Kaç" başlıklı destanında Aralık 1918'de Fransızların Çukurova'yı işgal edişini büyük bir esefle dile getirmiştir:

...  
Yöre halkı korkmuş dağa kaçıyor,  
Kadın, çoluk çocuk yola düşüyor  
Düşman öldürüyor, korku saçıyor  
Çıktık Toroslara ışık yakmadan

Ulam ulam olmuş bir insan seli  
Yüreklerde eser korkunun yeli  
Ayartmış Fransız, Ermenileri  
O yılan duramaz bizi sokmadan

...

Özellikle koşma nazım biçimiyle yazdığı şiirlerinin türü insan ve doğa sevgisini lirik bir şekilde anlattığı güzelleme tarzındadır.

Ela gözlerine kurban olduğum  
Gözlerine bakan göremesin mi?  
Koynundaki goncaların açılmış,  
Koklayan gülünü deremesin mi?

...

Mahrumî'yim aşkın od'una yandım  
Gurbete gidince dövünür sandım  
Hasret girdabına düşüp paslandım  
Seni seven canın veremesin mi?

Koçaklama, ağıt ve taşlama türündeki şiirlerinin sayısı da az değildir. Mahrumî'nin çevresinde çok sevilen ancak genç yaşta beyin kanamasından ölen Hüseyin Cülük ağzından yazdığı ağıt bu tür şiirlerine örnek gösterilebilir:

Emri hak tecelli eyledi bugün  
Dosta veda edemeden gidiyom  
Hasret kıyamete kadar sürecek  
Kızıl kan beynime aktı gidiyom

...

Daha bitmemişti dünyada işim  
Netsin ağlamasın kardeşim eşim  
Farzıyla dünyaya hiç gelmemişim  
Beni yatırmadan yıktı gidiyom

...

Düzgün dörtlük niteliği göstermeyen, başlangıç dizesi ile bağlantı dizesi uyaklı, hece sayısı eşit olmayan şiirleri türkü formuna uygun olduğu için bu şekilde yazılmıştır. Türkülerinin geneli kırık hava formundadır, çok az sayıdaki türkülerini uzun hava formundadır (Çağlar 22).

Keşbükü'nün köprüsü,  
Söleniyor türküsü,  
Yüreğimi dövüyor,  
Saçlarının örgüsü,  
Bir ileri, bir geri,  
Yaktı ateşin beni

Körüsten'in bu yüzü  
Önü Gılabır düzü,  
Sever görünüyordu  
Yalanmış ahdi, sözü  
Bir ileri, bir geri,  
Sevdan öldürdü beni

Gidelim su yoluna,  
Kadıncık'ın boyuna,  
Mahrumî düşmeyesin,  
Meşelik'in diline,  
Bir ileri, bir geri,  
Yaktı ateşin beni

Yârim sumak topluyor,  
 Yüreciği hopluyor,  
 Sevdiğim gelir diye,  
 Esen yeli kokluyor  
 Bir ileri, bir geri,  
 At başından çemberi

Dedim dedi tarzına örnek:

Gönlümün bağından bir gül kopardım,  
 Uzattım o yâre alamam dedi  
 Bir kere gül, yüzün göreyim dedim  
 Kal dedim yanımda, kalamam dedi

Bir güzel söz için canım verirdim  
 Gülen yüzü için gider gelirdim  
 Kal dediği yerde bin yıl kalırdım  
 Gül dedim bir kere, gülemem dedi

Mahrumî'yim düştüm namert diline  
 Bülbülüm konmuyor sarhoş gülüme  
 Nazlı yar hançerin almış eline  
 Vur dedim bağrıma, kıyamam dedi

### Tartışma ve Bulgular

Âşıklığın belli kuralları ve kabulleri düşünüldüğünde âşıklar saz çalıp çalamama, atışma-karşılaşma yapıp yapamama, doğaçlama şiir söyleyip söyleyememe, usta-çırak ilişkisi içinde yetişip yetişememe, bade içip içmeme gibi geleneksel ölçülerle birbirinden ayrılmaktadır (Artun XI). Âşıklığın bu temel temel ölçüleri göz önüne alındığında Mahrumî'nin ustası yoktur. Çünkü o dönemde o yörede bulunan ondan âşıklık geleneğini öğreneceği bir usta bulunmamaktaydı. Mahrumî çocuk denilecek yaştan itibaren şiir yazma/okuma yeteğine sahip olmasına rağmen ancak çalışıp para kazanarak bir bağlama alınca kendi kendine bağlama çalmasını öğrenmiştir. Âşık Veysel, Âşık Mahsuni Şerif, Devran Baba, Âşık Gülabi gibi âşıkları; Ali Ekber Çiçek gibi sanatçıları dinleyerek kendisini yetiştirmiştir.

Mahrumî saz çalıp söyleyebilen, doğaçlama söyleme yeteneği olan ancak atışma yapmayan bir âşıktır. Bade içme konusuna gelince günümüz dünyasında bu metaforun gerçekleşmesinin mümkün olmadığına inanmaktadır. Âşıklığın belli kalıplarına, kurallarına, ideolojisine bağlı olan Mahrumî;

Mersin'deki bazı âşıkların aksine halk huzurunda, kahvehanelerde, şenliklerde, konserlerde, düğünlerde çalıp söylemiş, eserlerini kalabalık ortamlarda icra etmiştir. Yukarıda belirtildiği üzere o dönemde o yörede örnek alınacak yaşayan usta bulunmadığı için usta malından ziyade kendi eserlerini icra etmeyi tercih etmiştir. Yetiştikleri yere göre sınıflandırıldığında yaşadıkları ortamın dış ve iç âlemini şiirlerinde kesitler halinde veren köy aşığı (Artun 42) Mahrumî'de “diyar diyar dolaşma” motifi daha çok bir yerde çok uzun süre kalamama, Çukurova sınırları içinde diyar diyar gezme olarak tezahür etmiştir. Şiirlerinde Karacaoğlan etkisini canlı tutan Mahrumî, geleneğin ancak saz çalıp söyleme, diyar diyar dolaşma, halk içinde çalıp söyleme kurallarına tabi olabilmektedir.

### Sonuç

Nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi ve görüşme tekniği kullanılan, örnek şiirleri Turan Ali Çağlar'ın derlediği “Mahrumî” adlı eserden tanıklanan çalışma; sadece dilden değil telden de söyleyen, yaşadığı yörenin sözcüsü olan Mahrumî'yi tanıtmayı ve onun eserlerini gün yüzüne çıkarmayı amaçlamıştır. Yaşayan âşıklık geleneğinin izlerini sürerek kültürel değerlerin tanıtılmasını sağlamak, Türkolojiye bir nebze de olsa katkıda bulunmak en büyük hedefimiz olmuştur.

### Kaynakça

- Artun, Erman. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. 3. Baskı, İstanbul: Kitabevi, 2008.
- Çağlar, Turan Ali. *Mahrumî*. Mersin: Mersin Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2016.
- Çıblak Coşkun, Nilgün. *Âşık Devaî Hayatı Sanatı ve Şiirleri*. Mersin: Ajansfener Reklam Matbaa, 2009.

### Kaynak Kişiler

1. Necmettin Eser, 1946, Tarsus/Mersin, emekli işçi, Mezitli/Mersin.
2. Turan Ali Çağlar, 1951, Toroslar/Mersin, emekli öğretmen, araştırmacı, yazar, Toroslar/Mersin.
3. Ahmet Z. Özdemir, 1934, Kayseri, Lisans, emekli öğretmen, Ankara.

# Özbek Ozancılık Sanat Tarihi ve Destancılık Gelenekleri

## The History of Uzbek Minstrel Arts and Epic Traditions

Mohinur AKHMEDOVA\*

### Özet

Destan, Türk dünyası folklorunun en yaygın ve önemli türlerinden biridir. Türk halklarının ortak ve aynı zamanda eşsiz bir destan tarihi ve ozancılık yani “Bahşı sanatı” vardır. Bahşı sanatı, Özbekistan’da Kaşkaderya, Surhanderya, Semerkant, Harezmi bölgelerinde ve Karakalpakistan Cumhuriyeti bölgelerinde gelişmiş olup, günümüzde Bulungur, Korgan, Şehrisebz, Kamay, Çirakçi, Dehkanabad, Şirabad, Baysun, Güney Tacikistan, Harezmi ve Karakalpakistan’da destan okulları vardır. Onlar performans ve repertuar yöntemleri ile birbirlerinden farklıdır. Diğer Türk toplulukları arasında bahşı, baksı, bağış şeklinde adlandırılan bahşılar, Özbek Türkleri arasında halk destanlarını terennüm eden ve onları kuşaktan kuşağa aktaran bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahşılar, destanları *dombıra*, *kobız* ya da *dütar* çalarak terennüm etmektedirler. Kullanılan müzik aleti, bölgelere göre değişebilmektedir.

Özbek Türklerinin destancılık geleneği içinde önemli bir yere sahip olan Harezmi ekolüne mensup olan bahşılar, destanları esasen dütar eşliğinde icra etmekteydiler ve onlara balaman ve giccak çalan sazadeler de eşlik etmekteydiler. Harezmi yöresi bahşılar, 1930’lu yıllardan itibaren tar ve rübab eşliğinde de eserlerini terennüm etmeye başlamışlardır. Özbekistan’ın Harezmi bölgesinde destanları, destan parçalarını ve bazı termeleri terennüm eden ve çoklukla kadınlardan oluşan sanatkârlara halfe adı verilmektedir. Bu makale Özbek destan ve destanlarının oluşum tarihi, anlamsal ve bölgesel sınıflandırması, tarihi ve modern gelişimi ve bahşı sanatının temsilcileri, bahşılının destan söylerken kullandığı bölgelere ait müzik aletleri, bunun yanı sıra kadın bahşıları ile ilgilidir.

**Anahtar Sözcükler:** Folklor, destan, bahşı, bahşıcılık sanatı, epik ekoller.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Taşkent Devlet Ali Şiir Nevai adındaki Özbek Dili ve Edebiyatı, Özbekistan/Yüksek Lisans Öğrencisi, Karabük Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türkiye, E-posta: mohinuraxmedova9606@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8715-3998

## Abstract

Epic is one of the most widespread and major genres of the Turkic peoples. The Turkic peoples have a common and, at the same time, unique history of epics and the art of baxshi. The art of baxshi was developed in Kashkadarya, Surkhandarya, Samarkand, Khorezm regions and the Republic of Karakalpakstan in Uzbekistan. There are epic schools in southern Tajikistan, Khorezm and Karakalpakstan.

They differ from each other in their methods of performance and repertoire. This article deals with the history of the formation of Uzbek epics and epics, their semantic and territorial classification, the historical and modern development and representatives of the art of baxshi.

The classification of epics in the folklore of the Turkic peoples, heroic, romantic, war, book and historical epics, classified by well-known scholars, their genre features, style of performance, textual features are analyzed.

**Key Words:** Folklore, epic, baxshi, baxshi art, epic schools.

## Giriş

### 1. Destancılık Okulları

Özbek destanlarında destan yazma geleneği uzun zamandan beri üç yönde gelişmiştir. Öncelikle Bulungur, Kurgan, Şehrisabz, Kamay, Narpay, Şerabad ve Güney Tacikistan'daki Özbek-Lakay destan okullarında sadece davullarla, tek başına ve boğuk bir sesle çalınırdı. İkinci olarak Harezm'de tar, dutar, giccak, harmonium, bulamon, koşney, daire, bazen tek başına, bazen çiftler hâlinde, açık bir sesle icra edilirdi. Üçüncüsü, Fergana Vadisi'nde dutar ile yüksek sesle söylenmektedir.

Özbek destanlarında hiç şüphesiz en yaygın icra yöntemi boğazda bir hikâye anlatmaktır. Bahşının boğazından gelen yüksek sesi, eski zamanlarda kuzey halkları sihirbazları-şamanları tarafında da mevcuttu. Bu, Özbek bahşılarının uzun zamandır bir tür veya sanatın performansı ile ilişkilendirildiği anlamına gelir. Görünüşe göre, bu performans yöntemi daha sonra bahşılar için bir gelenek hâline geldi. Özbek destanlarının mit-efsane-rivayet-nakil-masal-destan aşamalarından oluşan yayılma hareketinin son aşamasında ortaya çıktığını varsayıyoruz. Bu sürecin belirli bir aşamasında, icra yöntemi, modern bölümlerimizin hikâye anlatımını andırıyor olabilir. Her durumda, bu tür bölümlerin sanatı, yüzyıllarca deneyime sahip olması nedeniyle diğer performanslardan farklıdır.

Filoloji doktoru Profesör Tura Mirzaev'e göre kahramanlık destanlarının icrası Bulungur destan okullarında daha yaygındır. Bu ekolün son temsilcisi Fazil Yuldaşoğlu'dur (1872-1955). Halk arasında yetişen bu bahşılar, destansı geleneklerin yaratıcıları, destan mirası, hikâyeleri yeni nesle aktaran ve onlara yaratıcı bir cila veren usta bahşılardandır. Onlar halkla iç içe geleneksel folklor örneklerini söyleyen, destansı bilgi ve epik hafızanın sahipleridir. Bütün milletlerde sözlü eserlerin icracıları olarak kabul edilir.

Geçmişe ait tarihi eserlerde Özbeklerin sözlü gelenekleri hakkında bilgi bulunmadığından bu okulların ne zaman kurulduğu bilinmemektedir. Yüzyıllardır devam ettiklerine inanmak için bazı sebepler vardır. Bununla birlikte, halk şairleri arasındaki güçlü edebî geleneği incelemek için değerli bir kaynak olan eski hikâye anlatıcılarımızın kendileri tarafından neredeyse bir asırlık doğru bilgiler sağlanmaktadır. Bu büyük edebî literatür, zengin içerik, derinlik, görsel çeşitliliği, renkli sanatsal araçlar, arkaik ve yaşayan kelime dağarcığı, araştırmacıların henüz hâkim olmadığı gramer özellikleri bakımından zengindir. Bu açıdan yetenekli halk şairlerinin hizmeti büyük ve övgüye değerlidir.

19. yüzyılın sonlarının popüler şairleri arasında Ergaş Cumabulbuloğlu, Fazil Yuldaşoğlu, İslam Nazaroğlu, Muhammedkul Canmurodoğlu Pulkan, Abdulla Nuralioğlu ve buna benzer birkaç şairin sosyal statüsü ve yaşam biçimi Özbek halk şairleri için oldukça önemlidir. Özbek bahşıcıları söz konusu olduğunda listeler Ergaş şair, Fazil şair, Pulkan şair ve İslam şair ile başlamaktadır. Ergaş Cumanbulbuloğlu bu sayı içinde özel bir yere sahiptir. Özbekistan'ın kahramanı şair Abdulla Oripov, "Özbek edebiyatının Nevai'si -Ali Şiir Nevai- ise, Özbek folklorunun Nevai'si, Ergash Cumanbulbul'un oğlu." diye tanımlanıyor. Ergaş Cumanbulbuloğlu tüm Özbek destancılığındaki ideolojisi ve sanatsal güzelliği ile halk destanlarını muhafaza etmiş bir şairdir. Ergash Cumanbulbuloğlu, Korgan köye destan ekolüne aittir. Korgan Köy destancılık okulunun son yüzyıldaki temsilcileri, ağırlıklı olarak Nurata ilçesine bağlı Korgan köyünde yaşayan, edebî ve yaratıcı faaliyetlerinin yetiştirildiği için okul bu adla adlandırılmıştır. Ergaş şairi "Koroğlu" (doğum ve çocukluk), "Holdorhon", "Hushkeldi", "Avazhon", "Hasanhan", "Dalli", "Ravşan", "Hiromon", "Kunduz va Yulduz", "Nurali", "Elpomış", "Yusuf-Ahmet", "Alibey ve Balibey", "Gündoğmuş", "Yakka Ahmet", "Vomik-Uzro", "Kumri", "Aşık Garib", "Kızıcbey", "Tulumbiy", "Makhtumkuli" gibi 20'den fazla birçok destan anlatmıştır. Bu eserlerin yaklaşık yarısı kayıt altına alınmıştır.

Genel olarak Ergaş Cumanbulbuloğlu, Fozil Yuldaşoğlu, Polkan şair ve diğer şairlerin kimliklerinin yanı sıra repertuarlarındaki bu destanların

kayıt altına alınması başlı başına bir hikâyedir. 1920’li yıllara kadar bahşilar ikamet ettikleri bölgelerdeki düğünlerde, şenliklerde ve törenlerde tanınırlardı ancak isimleri ve eserleri bilim camiasında veya kamuoyunda bilinmediği gibi süreli yayınlarda da yer almazdı. Bu nedenle, yirminci yüzyılın başlarındaki en ileri Avrupa biliminde bile Özbek halk destanının yaşayan sözlü geleneklerinin korunmadığı, asırlık klasik edebiyatın ve üst düzey şehir kültürünün sıkışıp kaldığı gibi bir yanılgı vardı. Bu anlamda yaşayan sözlü destan geleneklerini bizzat onların ağzından kayıt altına almak Özbek edebiyatının büyük keşfi diyebiliriz. Bu eserlerin kayıt altına alınması, Hodi Zarif’in adıyla doğrudan bağlantılıdır. Bilim adamı, tüm enerjisini ve yeteneğini, adanmışların repertuarından eserler yazmaya ve yayınlamaya adanmıştır. Bugün Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Özbek Dili, Edebiyatı ve Folkloru Enstitüsü’nün folklor arşivlerinde saklanan materyallere bakacak olursak, en güzel sanat eserleri bu 1926-1930 yıllarda yazılmıştır.

Folklorlarda Sultan kampir, Tilla kampir gibi kadın bahşiların eserleri ile Yodgor, Cumanbulbul, Cossak bahşiların eserleri de incelenir. Şehrisabz okulu Abdulla Nuralioğlu (1874-1957), Narpai destan okulunda ise İslam şairi Nazaroğlu’nun (1874-1953) yeri ayrıdır. *Arzigül, Sahibkiron, Erali ve Şerali* gibi destanların icraları bu okulun temsilcileri tarafından yüksek bir sanat düzeyine getirildi.

Deneyimler, bir bahşı çalışmasının tüm bahşıcılık geleneği üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermiştir. Örneğin, bir zamanlar Bahşı soyuyla gurur duyan okullar bugün krizde olabilir. Özellikle şu anda Bulungur ve Nurata ilçelerindeki tanınmış okulların faaliyetlerine son verilmiştir. Aynı zamanda Kaşkaderya bölgesinin Dehkanabad ilçesindeki Kadir Bahşı Rahimov geleneği, çocukları Kahhor, Abdumurod, Bahrom imajında tüm gücüyle devam etmektedir.

Harezmi destan anlatma yöntemi Kaşkaderya ve Surhanderya bölgelerindeki gelenekten tamamen farklıdır. Burada destan profesyonel bir şekilde gerçekleştirilir. Bahşı destanının metnini ezberler, ancak davulcuların aksine destanda değişiklik yapmaktan kaçınır. Zira Harezmi destanlarında destan metni daha çok XIX. yüzyılda halk kitapları dizisinde basılan kitaplara dayanmaktadır. Bu gelenek kapsamında metinde değişiklik yapılmasına izin verilmez. Burada doğal olarak bir soru ortaya çıkmaktadır: Harezmi bahşilarının destan anlatma becerilerini hangi kriterler belirleyebilir? Harezmi bahşiları, destanın şiirsel parçalarını kahramanın bir aryası seviyesine ayarlayarak, hikâyeyi klasik müzikle anlatma becerilerini gösterirler. Harezmi bahşilarının sesi klasik şarkıcıların sesinden neredeyse ayırt edilemez. Epik müzik

de klasik sanat yöntemine dayanmaktadır. Ahmet Bahşı, Bola Bahşı, Kadir Sazcı, Boltavoy Bahşı gibi sanatçılar Harezmi'de oldukça ünlü âşıklardandır.

Kuşkusuz, yirminci yüzyılın Harezmi destanlarının gelişimi Kurbannazar Abdullayev ile bağlantılıdır. Harezmi'de kadın destancılığı da yaygındır. Bibi şair, Honimjon kalfa, Ociza, Anacon Safarova, Nazira Sobirova'nın Harezmi destanları listesinde değerli bir yeri vardır. Bu gelenek bugüne kadar da devam etmektedir. Kalandar bahşı Normatov, Norbek Abdullaev, Zülfiya Ortikova, Nodira Bekova, Rohat Hucaniyazova gibi usta bahşılar ve kalfalar destancılık sanatını sürdürmektedir. Özellikle *Aşık Garib va Şahsenem*, *Aşık Aydın*, *Bozirgon* gibi hikâyeler ustaca icra edilmektedir. Halfalar ise destan, düğün şarkıları, leperlar ve yallalardan parçalar söyleyerek halkı mutlu ederler. Harezmi destanlarını derin bir bilimsel temelde inceleyen Filoloji doktoru Profesör Safarboy Ruzimbaev, sırasıyla Kuzey ve Güney geleneklerine ayrılan Harezmi destanlarının farklılıklarının ayrı ayrı incelenmesi gerektiğini bildirerek bahşı ve sazıcıları hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Özbek destan geleneğinin bir başka türü de Fergana Vadisi'nde oluşmuştur. Namangan bölgesinin kuzey Uychi, Yangikurgan ve Chortak bölgelerinde Dehkonboy Bahromov, Ikrom Rizayev, Omon Razzakov icat etmişlerdir.

*Halk Bahşılarının Destan Repertuarı* adlı eserde halk ozanlarının farklı isimlerle anıldığı ve geçmişte klasik edebiyattan halk destanı, folklor ve folklorun yeniden düzenlenmiş nüshalarının şiir gecelerinde hafızadan veya yazılı metinden okuyan destancıların olduğu bildirilmektedir. Ayrıca Harezmi'de epik eserler veya onun bölümleri belli bir ahenkte garmon müzik enstrümanı ile icra edilir ve bunlara bahşı değil sazıcı denilmektedir. Sazıcılar genellikle bestelerini, parçalarını ve temalarını kendileri oluştururlar.

Bahşıcılık, öğretmen-öğrenci veya eski usta-çırak gelenekleri temelinde oluşan bir sanattır. T. Mirzayev, *Halk Bahşılarının Epik Repertuarı* eserinde, bahşılar eğitim-öğretiminin sözlü olarak yapıldığını ve bahşıların okuryazarlığının bile buna engel olmadığını söylemiştir.

## 2. Destanların Sınıflandırılması

Bilim adamları V.M. Zirmunsky, H.T. Zarifov, M. Saidov, T. Mirzaev, B. Sarımsakov'un çalışmasında destanlar içeriğine göre atasözleri, masallar, şarkılar gibi türlere bölünmektedir. Bilim adamlarımızın tasniflerinde genel olarak farklılıklar olduğunu kaydederek, hikâyeleri aşağıdaki içerik türlerine ayırmak uygun görülmektedir:

1. Kahramanlık destanları-*Elpomış*
2. Romantik destanlar-*Ravşan*, *Kuntuğmiş*

3. Savaş ait olan destanlar-*Yakka Ahmet*
4. Kitapsel destanları-*Aşık Garib va Şohsanam, Sayyod va Hamro*
5. Tarihsel destanlar-*Oysulu*

Yukarıdaki sınıflandırmanın temeli, destanlarda anlatılan olayların niteliğine göre belirlenir. Öncelikle aşkı, kahramanlığı, macerayı, savaş sahnelerini tasvir etmeyen destanlar yoktur. Hangi destanı duyarsanız veya okursanız okuyun, elbette eser kahramanı cesareti ve yiğitliği ile saygı görecektir. Elbette birini sevmekte ve uzun bir yolculuğa çıkmaktadır. Yine de eserin genel içeriği bağlamında belli bir tema liderdir. Örneğin, *Elpamiş* destanını inceleyelim. Hikâye çocuksuzluk motifiyle başlar. Ancak aynı motif *Kuntuğmuş, Aşık Garib va Şohsanam, Tohir ve Zuhra* hikâyelerinde de mevcuttur. *Elpamiş*'ta Hakimbek, Kalmıkya'ya taşınan Barçın'ı almak için seyahat eder. Yolculuk motifi aynı şekilde *Revşen, Kuntuğmuş* destanında da vardır. *Nigar ve Zaman* destanındaki yolculuk bir sevgili getirmeye adanmasa da Hasan, Kral Nigar'ın kızının rızasıyla Girat'ı getirmeyi kabul eder. Bu, yolculuk motifinin destanlarda da yaygın olduğu anlamına gelir. Ancak *Elpamiş* destanının amacı Hakimbek Barçın'la evlenmesi gibi görünse de Bay-sarı ve Kungrad nüfusunu ülkelerine geri getirmektir. Halkı birleştirmek ve ülkenin bağımsızlığını sağlamak olan kahramanlık destanının temel özelliklerinden biri de budur. Bu yüzden bilim adamları, hikâyedeki aşk, savaş ve yolculuk motiflerini inkâr etmeden *Elpamiş*'i kahramanlık destanı olarak kabul etmişlerdir. Unutulmamalıdır ki *Melike Ayyar, Çambil Kamali* gibi destanlar, son zamanlarda kahramanlık motifinin öncü olduğunu gösteren destanlar olarak bilimsel araştırma konusu olmuştur.

*Revşen* destanında da savaş sahneleri vardır. Bir sahnede Revşen, vatanını aşk için terk eden bir aptal olmadığını söyler ve cesaretini kanıtlar. Ancak destanın ana konusu Zulhumor'a duyduğu aşk maceralarıyla ilgilidir. Bu yüzden bu destanı romantik destan sırasına koymak daha doğrudur.

Kahramanlık destanlarının, folklor açısından folklor tarihinde ayrı bir yeri vardır. Yunanların *Odyseia ve İlyada* bu konuda defalarca incelenmiştir. Aynı şey Kırgız folklorundaki *Manas* için de söylenebilir. Bu tür eserler, halk oğlunun kahramanlığını ve olağanüstü cesaretini, vatanın özgürlüğünü, halkı birleştirme yolculuğunu, sayı ve güç bakımından üstün olan düşmanla mücadeleyi yansıtır. Özbeklerde kahramanlık destanına bir örnek *Elpamiş* destanıdır. Ülkemizde ulusal geleneklerin oluşumunu, dış düşmanlara karşı mücadeleyi, ulusal birliğin korunmasını, bağımsız yaşamın korunmasını yansıtır. Halk destancılarının önemli bir kısmı aşk-romantik türe ait destanları söylemekte ve bu da devam etmektedir.

Savaş destanlarında savaş levhalarının tasvirine dikkat edilir. Bahşılar bu tür destanları nispeten az söylerler. Şaşırtıcı savaşların tasviri, eserdeki kahramanların kahramanlıkları destancılar tarafından fantastik bir ruhla ifade edilmektedir. *Yusuf ile Ahmet, Alibek ile Bolibek, Kırk Bin* gibi destan örnekleri bunlardandır.

### Sonuç

Dolayısıyla destanlar sözlü miras içinde karmaşık bir türdür. İnsanların bir halk olarak oluşum sürecini, tarihsel yaşam, gelenekler ve görenekler, sosyal yaşam hakkındaki felsefi görüşlerini kapsamlı bir şekilde yansıtır. Bahşılar performanslarıyla kitlelerin estetik düzeyinin yükselmesine doğrudan katkıda bulunmuştur. Halk pedagojisinin gereklilikleri kamuoyuna duyurulmuştur. Özbek destanları çeşitli temalarıyla ünlüdür. Özbek milletinin dünya halklarının manevi ve kültürel hazinelerine değerli katkıları, halk destanları örneği üzerinden hayal edilebilir. Bu mirasın araştırılmasında H. Zarifov, M. Alavia, M. Afzalov, T. Gozibaev, O. Sobirov, Z. Husainova, M. Saidov, J. Kabulniyozov, M. Murodov, B. Sarimsakov, A. Kahharov gibi merhum profesörler ve T. Mirzayev önderliğinde S. Ruzimbaev, O. Safarov, A. Musakulov, M. Juraev, U. Jumanazarov gibi araştırmacılar kendi işlerini devam ettirmektedir.

### Kaynakça

- Мирзаев Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари. – Тошкент: Фан, 1979.-170 б.
- Ш.Турдимов. Мен шоирман. Шундай айтсам ярашур. (Эргаш Жуманбулбул ўғлининг хаёти ва ижоди)-// Ўзбек фольклоршунослиги масалалари. VIII китоб. –Т., 2018. –Б 54-82.
- Т.Мирзаев, Ш.Назарова. Сухбатлар давом этади. // Ўзбек фольклоршунослиги масалалари. VIII китоб. –Т., 2018. –Б 170-188.

# Panayırların Âşıklık Geleneği İçindeki Yeri ve Önemi: ankırı/Yapraklı Panayırları Örneği

## The Place and Importance of Fairs within the Tradition of Minstrelsy: The Case of ankırı/Yapraklı Fair

Hatice SARGIN\*

### Özet

Geçmişten günümüze yurdumuzun değişik yerlerinde çeşitli amaçlarla panayırlar kurulmuştur. Ülkemizde en fazla panayır, 1960'lar ve 1970'lerde kurulmuş olup bu yıllardan sonra özellikle 1980'lerden itibaren panayırların azalmaya başladığı görülür. Özellikle geçmiş dönemlerde kültürel, sanatsal ve ticari yön ile ön plana çıkan panayırlar, günümüzde genellikle festival adı altında yapılmaktadır.

Yurdumuzda değişik amaçlarla düzenlenen panayırlarda farklı etkinlikler yapılmaktadır. Ege Bölgesi'nde Afyon, Manisa, Kütahya, İzmir gibi illerimizde farklı isimler altında panayırlar düzenlenmektedir. Bu panayırların günümüzde şekil ve içeriğinde değişiklik olmakla birlikte varlığını devam ettirdiği görölmektedir. Marmara Bölgesi'nde bulunan illerimizde devam eden panayırlar, eski özelliğinde olmasa bile günümüzde farklı amaçlarla yapılmaktadır. Özellikle bu panayırlar yörenin öne çıkan unsurlarının isimleri ile anılmaktadır. Karadeniz Bölgesi'nde ise farklı isimler altında günümüzde zayıf olsa da varlığını sürdüren panayırlar, sosyal ve kültürel unsurları ile de öne çıkmışlardır. Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Akdeniz bölgelerinde çeşitli isimlerle anılan panayırlarda özellikle hayvan alışverişi, ticari faaliyet, eğlence ve kültürel boyutlar birinci sırada yerini almıştır. Türkiye'nin merkezinde olan ve ticari yolların bir kısmına sahip olan İç Anadolu Bölgesi'nde kurulan panayırların işlevsel özelliğinin olması, faaliyet çeşitliliğinin bulunması en dikkat çeken özelliklerindedir.

\* Gazi Üniversitesi Türk Halk Edebiyatı Doktora Öğrencisi, E-posta: haticesar07@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3923-9751

Özellikle panayırlar 20. yüzyıl sonlarına kadar sanatsal etkinliklerden cambaz, kukla vb.nin oynatıldığı eğlence merkezleri olmalarının yanı sıra âşıkların bulunduğu, atışmaların yapıldığı önemli mekânlar olmuşlardır. Panayır merkezinde bulunan kahvehaneler, âşıkların önemli uğrak yeri hâline gelmiştir. Panayır dönemlerinde kültürel dokunun canlandığı, dış ticaretin arttığı görülmektedir.

İç Anadolu bölgesinde ticari yollar üzerinde bulunan Çankırı'da 19. yüzyıldan itibaren yapılan ve Yapraklı Panayırı adı altında bilinen panayır, en önemli sosyal ve kültürel etkinliklerin yapıldığı panayır olmuştur. Yapraklı Panayırı, 19. yüzyılda âşıkların otağı konumundadır. Özellikle Kastamonu ve İstanbul'da atışmalara katılacak olan âşıklar, Yapraklı'da kurulan panayırda yıllık alışverişini yaptığı gibi sazını ve sözünü burada güçlendirmiştir. Ancak çeşitli nedenlerle panayır, yerini yayla festivallerine bırakmıştır. Yani ülkemizin genel Panayır yapısını Yapraklı Panayırı'nda da görmekteyiz.

**Anahtar Sözcükler:** Panayır, festival, Yapraklı, âşık, saz.

### **Abstract**

Fairs have been organized across our country for various reasons throughout the history. Most fairs in our country were organized in 1960s and 1970s after when, especially from 1980s on, the number has decreased. Fairs, which rose to prominence especially in terms of cultural, artistic and commercial aspects in previous periods, are organized generally under the name of festival today.

Different activities are performed in fairs that are organized in our country for various purposes. Fairs are organized under different names in cities of Aegean Region such as Afyon, Manisa, Kütahya, İzmir. It is observed that these fairs endure today with different forms and contexts. Fairs of Marmara Region cities are organized for various purposes, yet not like the ones in the past. These fairs are organized especially under the names of outstanding elements of the territory. Insubstantial fairs that still exist in Karadeniz Region under different names come to the forefront in terms of their social and cultural elements. In fairs that are called as various names in Eastern Anatolia Region, Southeastern Anatolia Region and Mediterranean Region, animal trading, commercial activities, entertainment and cultural aspects rank number one. Fairs organized in Central Anatolia which is located in the centre of Turkey and owns some of the commercial routes have functional properties and activity diversity, which is one of the most remarkable features.

Especially by the end of 20<sup>th</sup> century, besides being amusement centers where artistic events took place, acrobats danced, puppet shows and etc. they were also important locations where minstrels met to challenge each other. Coffee houses in the center of the fair became important beaten track for minstrels. It could be observed that cultural texture livened up and foreign trade scaled up during that time.

Yapraklı fair that has been organized as from 19<sup>th</sup> century is the one where the most important social and cultural events have been performed in Çankırı, which is a city on the route of commercial roads especially across Central Anatolia Region. Yapraklı fair was the pavilion of minstrels in 19<sup>th</sup> century. Minstrels to join in call-and-response sessions, especially in Kastamonu and İstanbul, used to do their annual shopping and enhanced their instrument playing and poetry there. However, for some reasons, fairs gave their place to upland festivals. In a sense, we observe the common Fair design of our country in Yapraklı fair, as well.

**Key Words:** Fair, festival, Yapraklı, minstrel, saz.

## Giriş

Geçmişten günümüze ülkemizde pek çok panayır yapılmıştır. Özellikle antik dönemlerden başlayan panayır, fuar ve pazar yerlerinin ticareti canlandırdığı, alışverişlerin gerçekleştiği panayırlar Selçuklu dönemi ve Osmanlı döneminde devam etmiş, bu panayırlar özellikle ticareti canlandırmış olup yılın belli günlerinde belli mekânlarda yapılmıştır. Özellikle bu mekânlar geçiş yolları üzerinde kurulmuş olup bu panayırlar, burada ticaretin yanında sanatsal, kültürel etkinliklerle adından söz ettirmiştir. Özellikle ticaret yolu üzerinde kurulmuş iller panayır yeri olarak görülmüş ve burada farklı etkinlikler yapılmıştır. Panayırlara sanatsal, kültürel etkinlikler içinde davet edilen âşıklar da iştirak etmişler, orada âşık fasılları düzenlemişler ve muammalar asıp muammaları çözmüşlerdir. Ayrıca panayırlara katılan âşıklar, âşık fasıllarının tüm gereklerini yapmışlar, birbiri ile atışma yaparak sazını ve sözünü güçlendirmiştir. Ülkemizde en fazla panayır 1960 ve 1970’li yıllarda kurulmuş olup 1980’li yıllardan itibaren azalmaya başlamıştır.

Osmanlı panayırlarını karakteristik açıdan sosyal ve ticari içerikli organizasyonlar olmak üzere iki bölümde incelemek mümkündür. Ticari panayırların cazibesini daha da arttırmak amacıyla, sosyal organizasyonlara gidilerek eğlence sektörü oluşmuştur. Bu panayırlara ait vergi defterlerinde rakkas, sazende ve çalgıcılardan alınan vergilere de rastlanmaktadır. Sosyal yönü ağır basan panayır organizasyonları, Osmanlı toprakları içinde yaşayan

cemaatler tarafından kurulmaktadır. Beyoğlu-Tatavla, Balıklı, Kozlu, Yuhut-Burgazı, Alemdağı, Kuzgunluk, Arnavutköy, Tarabya, Tekirdağ, Tefaver panayırları bu tür panayırlara örnektir. Anadolu'da ise Ankara-Yapraklı, Zile, Amasya, İzmir-Buca, Balıkesir, Çan, Gönen ve Diyarbakır'da panayırlar kurulmaktaydı (Alıntıl原因 Turan 295).

Osmanlı'da çoğu itibarıyla vakıflar tarafından organize edilen panayırlar, kimi zaman vezirler veya vezir-i azamlar tarafından kurulur ve himaye edilirdi. Merkezi idare tarafından kurulan bu panayırlar Tanzimat'ın ilanından sonra belediyeler tarafından kurulmuş ve denetlenmiştir. Bunun yanında panayırlarda dükkânlardan elde edilen kira gelirleri yine panayırın temel ihtiyaçlarının ve giderlerinin karşılanmasında kullanılmaktaydı. Dükkânların inşası için gerekli olan odun, kereste, taş gibi temel ihtiyaçlar kimi zaman yerel halk tarafından karşılanıyordu. Yabancı tüccarların satmak üzere yanlarında getirdikleri emtianın oldukça fazla olması, bu tüccarların panayır imarı ve inşası adına müştemilat getirmelerine engel teşkil ediyordu. Bu durumda yerel halktan yardım istense de ücreti mukabilinde verilen kereste gibi aynı yardımlar bölge halkı için farklı bir ekonomik kazanç kapısı olarak değerlendirilmekteydi. Osmanlı Devleti'nde panayırların idare edilmesi ve işletilmesi açık arttırma yolu ile iltizam adı verilen sistemle en yüksek meblağı veren kişiye verilirdi (Karaca 56).

Günümüzde değişik kurum ve kuruluşlar maddi destek sağlamakla beraber, özellikle kültürel varlıklara sahip çıkmaya çalışan dernekler ile tüzel kurumlar tarafından panayırlar sahiplenilmektedir. Panayırların amacı sadece ticaret olmayıp bu ticareti daha da canlandırmak için değişik sosyal, kültürel faaliyetler de yapılmaya devam etmektedir.

Panayırlar, özellikle âşıklığın gelenekselleşmesinde yani usta-çırak ilişkisinin devam etmesinde önemli işlevler üstlenmiştir. Kimi yeni yetişen âşıklar, panayırlarda tanıştığı usta âşıkların çırağı olmuş ve onun yolundan gitmiştir. Kimi âşıklar da panayırlardaki fasıllara katılarak önce ustasının şiiiriyle başlayıp ustasının unutulmamasını ve başka yerlerde de ustasının isminin anılmasını sağlamıştır.

Geçmişten bu yana panayırlar isim değişikliğine uğramış, ilk dönemlerde panayır ismi ile ticaret yolu üzerinde bulunan illerde geniş çaplı olarak ülke genelinden ve ülke dışından tacirlerin mallarını pazarladığı yerler olmuştur. Özellikle 20. yüzyıl sonuna kadar sanatsal etkinlikler çerçevesinde kukla, cambaz oynacılığının yapıldığı yerler olan panayırlar, günümüzde festivaller adı altında yapılmakta olup eski panayır dönemleri gibi geniş bir kesimde ve katılımında olmasa da devam etmektedir.

Geçmişte panayır, günümüzde ise festival adı altında yapılan ticari ve sanatsal etkinliklerde âşıkların katılımı büyük önem arz etmiş ve özellikle panayır alanlarında olan kahvehaneler, âşıkların sazını ve sözünü güçlendirdiği önemli mekânlar olmuştur. Festivaller farklı amaçlarla yapılmakta olup festivalin düzenlenmesine kaynak oluşturan olgu, olay, durum, ürün, amaç gibi her türlü etmen isimlendirmede önemlidir. Osmanlı döneminde ağırlıklı olarak görülen festivaller Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Şimdiye kadar Türkiye'deki festivaller ve şenliklerle ilgili edinilen en eski bilgiler, 1930'lu yıllara dayanmaktadır. Bu dönemdeki bilgiler ise sadece festival ve şenliklerin isminden ibaret olup bunların içerikleri hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. Dolayısıyla ülkemizdeki festivaller ve şenliklerin takibi az da olsa 1960'ların sonundan itibaren. 1960'ların sonundan itibaren 1970'lere kadar olan bu festival ve şenlikler konusundaki bilgiler, sadece festivalin düzenlendiği tarih, yer, bunların ismi ve bu festivali düzenleyen kurum ve kuruluş bilgilerini içermektedir.

Festivallerin yurt genelindeki bilinirlik ve uygulanırlığının artmasıyla 1980'leri bulmaktadır. Kısaca Cumhuriyetin ilk yıllarından 1970'lere kadar, düzenlenen festival ve şenliklerdeki etkinlikler, festivalin içeriği, süresi gibi unsurlar hakkında herhangi bir bilgiye rastlamak oldukça zordur. Ancak 1980'lerden itibaren, düzenlenen festivallerle ilgili hem daha fazla bilgiye hem de bu bilgilere daha çok kaynakta rastlanabilirken etkinliklerle ilgili en rahat enformasyon çağı teknoloji ve haberleşmenin arttığı 2000'li yıllardan itibaren (Türkmen 58).

Festivallerdeki sanatsal etkinliklere ülke genelinden ve ülke dışında yaşayan pek çok âşık katılmaktadır. Festivallere katılan âşıklar genellikle doğaçlama olarak söyledikleri şiirleri ya panayır alanında ya da alanda bulunan kahvehaneler veyahut da panayıra katılmadan bu etkinliğin güzelliklerini duyduğu kadarıyla şiirlerinde işlemiştir. Özellikle festivale katılan âşıklar bulunduğu ili, yapılan festivali övgü amaçlı şiirler söylemiş ve atışmalar da yapmıştır. Örneğin, Âşık "Ali Gürbüz 1955 yılında Düzce panayırına gidiyor, onu görenler belediye mikrofonunda Düzce'yi methetmesini istiyorlar. Hakikaten methetmeğe değer bu yere aşağıdaki şiirini söylüyor:

Ne güzel endamla kurulmuş yeri  
Dağlarla süslenmiş yanı Düzce'nin  
Senede bir kere kurulur deri  
Neşe ile geçer günü Düzce'nin

Uzaktan gelenler buradan yer kapar  
 Elinde bulunan malını satar  
 Zabıta polisi vazife yapar  
 İnzibatı kuvvetlidir Düzce'nin

Etrafı yeşillik hep yüce dağlar  
 Elvan çiçek açmış bahçeler bağlar  
 İstanbul'dan gelen mutlaka uğrar  
 Her tarafa gider yolu Düzce'nin

Bolu dağlarından ora geçilir  
 İlkbaharda çiçekleri açılır  
 Kazalar içinde birdir seçilir.  
 Burcu burcu kokar gölü Düzce'nin

Ali Gürbüz der ki metheder dilim  
 Genç iken kırıldı gurbette belim  
 Senede bir defa uğruyor yolum  
 Garibe hörmetli eli Düzce'nin.” (Gürbüz 61-62).

Günümüz âşıklarından pek çok âşık, davet üzerine ülkemizin değişik yerlerinde yapılan festivallere katılmaktadır. Bizzat kendilerinden aldığım bilgiye göre Âşık Gül Ahmet Yiğit Antalya Yörük Festivali gibi festivallere, Karşı Âşık Turgut Yılmaz Kozan Yayla Festivali, Uşak'ta Yörük Köy Şöleni, İzmir-Çeşme Yörük Festivali, İzmir Torbalı'da Deve Güreşi Festivali'ne katılmıştır. Âşık Mustafa Karakaş Denizli'de Dut Festivali'ne, Ardahan'da Kaşar Festivali'ne, Bal Festivali'ne, Erzurum ve Kars'ta Yayla Festivalleri'ne, Yozgat'ta piknik şöenlerine katılıp doğaçlama şiirler söylemiştir. Âşık Binali Kılıç, Murat Çobanoğlu Anma etkinliklerine, Konya ve Aydın Halk Âşıkları Festivali'ne, Aydın'da Âşık Ömer'i anma etkinliğine, Amasya-Taşova-Boraboy Şairler Festivali'ne, Denizli Acıpayam-Saraycık ve Buldan Festivalleri'ne, İzmir'de Ağrılıların Kete Gecesi Festivali gibi festivallere davet üzerine katılmıştır. Festivallere katılan âşıklar, festivallerin ve festival yapılan yerin güzelliklerini anlatmakla kalmamış, kendi aralarında ikili, üçlü, dörtlü atışmalar da yapmışlardır. Örneğin, 1978 yılında Silifke Festivali kapsamında Âşıklar Programında şu dörtlü atışma yapılmıştır:

### Âşık Şeref

Size derim ey yarenler dillere hoş geldiniz  
 Bahçemizde türlü türlü güllere hoş geldiniz

Silifke'nin festivali divan kurduk meydana  
Âşıkların sazındaki tellere hoş geldiniz

### Âşık Çobanoğlu

Âşıkların dilindeki ballara hoş geldiniz  
İnce ince uzar gider yollara hoş geldiniz  
Silifke bağlar koynunda Toroslara yaslanmış  
Karacoğlan diyarına ellere hoş geldiniz

### Âşık Alyansoğlu

Silifke'de türlü çiçek allara hoş geldiniz  
Sahne rengârenk süslenmiş pullara hoş geldiniz  
Hepinizi kucaklamak yürekten arzumuzdur  
Sarmak için açtığımız kollara hoş geldiniz

### Âşık Dünder

Leylâ'yı Mecnû'na sunan çöllere hoş geldiniz  
Yeşilbaşlı suna gibi göllere hoş geldiniz  
Silifke'nin dört bir yanı bağ bahçeyle dōşeli  
Ortasından Göksu akar sellere hoş geldiniz

### Âşık Şeref

Şeref der ki mızrabımız sazımız sizin için  
Kalem yazar sayfa sayfa yazımız sizin için  
Söz gümüştür sükût altın sözümüz sizin için  
Sohbetimiz çınar gibi dallara hoş geldiniz

### Âşık Çobanoğlu

Çobanoğlu derdim büyük devaya hekim gelir  
Başımızda Resulullah gayıbı Allah bilir  
Bir yarayı saramazsan sonu kangren olur  
Lokman gibi yara saran ellere hoş geldiniz

### Âşık Alyansoğlu

Alyansoğlu inancım var kim ne dese kanarım  
Her insanı ben kendime bir gerçek dost sanarım  
Kerem gibi aşk oduna ateş alıp yanarım  
Aslının saç tellerinde küllere hoş geldiniz

### Âşık Dünder

Dünder der ki insanlığa hizmet eder bilimler  
Lokmasını parça parça halkı için dilimler

Yörüklerin çadırında elvan elvan kilimler  
Altımızda piltik piltik çullara hoş geldiniz (Dündar 61-62).

Kırklarelili Âşık Alaeddin İkican günümüz festivallerinden pek çok festivale katılmış ve festivallerle ilgili duygularını dile getirdiği şiirler söylemiştir. Örneğin Kırklareli Karagöz Festivali'ne, Kırklareli/Elvanköy Panayırı'na, Edirne Kırkpınar Yağlı Güreşleri'ne, Edirne/Havza'da Sonbahar Panayırı'na, Yozgat Sürmeli Şiir Festivali'ne, Antalya Yörük Festivali'ne, Bulgaristan/Burgas'ta dernek etkinliklerine, Tekirdağ/Ayrabolu Ayçiçeği Festivali'ne, Tekirdağ/Kumba Festivali gibi etkinliklere katılmıştır.

Günümüzde festivallerin bulunduğu il ya da ilçenin öne çıkmış mahsulü ile anıldığı dikkatlerden kaçmamaktadır. Yapılan bu festivaller illerde en çok hangi ürünlerin yetiştiğine dair bizlere bilgiler vermekle birlikte, ilin sosyo-kültürel gelişmişlik düzeyi ve sanata bakışını da ortaya koymaktadır. Bununla beraber festivallerin farklı yapılış amacı bulunmakta olup bu amaç doğrultusunda isimler verilmektedir.

### **Çankırı ve Yapraklı Panayırı/Festivali**

Âşıklar memleketi Çankırı, geleneklerini geçmişten günümüze korumaya devam eden illerimizdendir. Teknolojinin günümüzdeki kadar gelişmediği ilk dönemlerde değişik kültürel etkinlikler, pek çok ilimizde farklı amaçlar doğrultusunda yapılmaktadır. Âşıklık geleneğinin yaşatıldığı en önemli illerimizden biri olan Çankırı, özellikle panayır dönemlerinde âşıkların uğrak mekânı olmuştur. Çankırı bulunduğu konum itibarıyla, değişik yerlerden özellikle köklü bir geçmişe sahip olan Kastamonu'da yapılacak âşıklar şöleninde yerini almak için yollara düşen âşıkların ilk uğrak yerleri, Çankırı'da Yapraklı Panayırı olmuştur. Burada atışmalara ve âşık fasıllarına katılan âşıklar için burası bir ön hazırlık yeridir. Yani Kastamonu'daki şölene katılmadan âşıklar, burada saz da ve sözde ustalaşmaktadır. Yapraklı Panayırı, Çankırı âşıklık geleneğinin temelini oluşturması bakımından önemli olup Çankırı'nın farklı illerden güçlü âşıklarla tanışmasına vesile olan yerdir.

Geçmiş dönemlerde özellikle ticaret yolu üzerinde bulunan Anadolu'nun çeşitli yerlerinde, genellikle de gelişmiş kasaba ve köylerin ortasında pazarlar kurulmaktadır. Halk kendi ürettiği mallarını burada satmakta olup bir kış için ihtiyacı olan her şeyi bu panayırdan almaktadır. Ticari temelli olan Yapraklı Panayırı, Çankırı'nın çevresindeki diğer il, ilçe, kasaba ve köylere göre merkezî konumda olan ticaret yolu üzerinde bulunan Yapraklı Dağı yaylasında kurulmuştur. Belli bir süre sonra panayır, 19. yüzyılın sonlarında

Çankırı merkeze taşınmıştır. Özellikle de malların satılması için köylü harmanını kaldırdıktan sonra bu panayır kurulmaktadır. “Yapraklı panayırına kervanlar Kafkasya, Irak, Suriye, Mısır ve Libya’dan gelmekte ve getirilen mallar, tüccarlar tarafından burada satılmaktadır.” (Başer 111). Ayrıca panayır ile ilgili yazılı kaynaklar şu bilgileri kaydeder:

Ahmet Tâlat Onay, *Çankırı Şairleri* adlı eserinde, Yapraklı’da, her yılın eylül ayında ve ayın bedir halinde bulunduğu zamanda kurulan panayırın, ‘Nazmazgah’ denilen mevkide topluca kılınan cuma namazından sonra dualarla açıldığını ve salı gününe kadar devam ettiğini belirtmektedir (Sargın 70).

Ayrıca yurdun değişik yerlerinden gelip panayıra katılan insanlar yeni elbiselerini giyerek panayıra gelmekte, davullarla ve zurnalarla karşılanmakta, alışverişlerini yapmaktadırlar. Ayrıca panayır alanına yurt içinden ve yurt dışından gelenlerin dinlenmeleri için uygun alanlar bulunmakta olup panayır etkinlikleri içinde seyyar aşçılar görülmektedir. Günümüzdeki Yapraklı Festivali’nde de devam eden pehlivan güreşleri o dönemde de yapılmakta, cambazlar hünerlerini göstermekte ve meşhur cevizli Yapraklı helvası bu panayırdaki satılmaktadır.

Özellikle 19. yüzyılda Yapraklı’da panayır başlamadan önce padişahın emri ile Çankırı mutasarrıfı panayır bölgesinin emniyetini sağlamak durumundadır ve panayır dönemi gelmeden sancak beyi bütün kuvvetlerle yolları bekletmektedir. Kuvvetlerin bir kısmı ile panayıra kendisi de katılmaktadır.

İlk dönemlerde ağaçlar üzerine konulmuş çam dallarının gölgesinde alışverişler yapılmış olup günümüzde özellikle panayır alanında o döneme ait bazı kalıntıların olduğu görülmektedir. “Başlangıçta ticaretin mal takası şeklinde olduğu sanılmaktadır. Etrafı ormanlarla çevrili, içerisinde muhtelif su kaynakları bulunan ve yarım metre yüksekliğinde duvarlarla çevrili han ve dükkânların mevcut olduğu rivayet edilmektedir.” (Bayhan ve diğerleri 46) şeklinde yazılı kaynaklarda geçen ifadeleri, şimdilerde Yapraklı’da bulunan panayır dönemlerine ait farklı kalıntılar doğrulamaktadır.

Endüstriyel gelişmeler, zamanın mutasarrıfının tutumu ve büyük illerde modern çarşıların kurulması gibi nedenlerle Yapraklı Panayırının Çankırı’ya taşınması ile Çankırı merkezde panayır, kültürel, sanatsal ve ticaretteki eski gücünü kaybederek yerini daha çok hayvan satışına bırakmıştır. Bunun ardından Yapraklı panayır alanından Yapraklılılar yayla olarak faydalanmaya başlamıştır.

Panayırın en zevkli yanı saz şairlerinin buldukları kahvehanelerdir. Buraya panayır dolayısıyla pek çok âşık gelmektedir. On beş âşık bir sıraya dizilmekte; saz ile iptidâî peşrev çalmaktadır, sonra gazel sıra ile divan, koşma, zincirli koşma gibi (sohbet âlemlerinde yazılmıştır) şiirler okunmaktadır. Sonunda bir destan okunduktan sonra mecliste bulunan zenginleri irticalen methetmekte, bunlardan bahşiş almaktadırlar (Hacı Şeyhoğlu Hasan 146).

Muamma asan âşık, zenginler tarafından korumaya alınmakta, önemli miktarlarda bahşişler verilmektedir. Muamma asılı kaldığı sürece bu âşıklara değişik hediyeler sunulmaktadır.

Kastamonu'da yapılan panayıra katılacak âşıklar, Yapraklı Panayırında sazını, sözünü güçlendirip Kastamonu'ya yola çıkmaktadır. Arkasından âşıklar, fasillara ve atışmalara katılmak üzere o dönemde en önemli tanınmış âşık kahvehanelerinin bulunduğu İstanbul Tavuk Pazarı'na geçmektedir. Bazı âşıklar da Çankırı-Yapraklı'da atışmalara katıldıktan ve buraları tanıdıktan sonra Çankırı'ya yerleşmişlerdir. Örneğin, panayır dönemlerinde Erzurumlu Emrah Çankırı'da büyük saygı ve hürmet görmüş ve bunun üzerine Çankırı'da kalmak isteyen Emrah, Çankırı'da dul bir bayanla evlenmiştir. Evlendiği gece bayanın çocuklarını Emrah'ın evlendiği bayanın yanına getirerek çocukların durmadığını söyleyen komşuları karşısında Emrah şaşkınlığını gizleyemez. Çünkü bayanın çocuksuz olduğunu düşünmektedir. Bunun üzerine Emrah şunları söyler:

İstemem böyle sefâyı süslüce püsküllüce  
Başıma aldım belâyı süslüce püsküllüce

Erzurumlu Emrah, belli bir süre evli kaldıktan sonra Niksar'a yerleşmiş ve Çankırı'daki eşine şu şiiri bırakmıştır:

Meyleyleme yâd ellere Allah'ı seversen  
Faşetme beni dillere Allah'ı seversen  
Billâhi gülüm ben seni gülden sakınırdım  
Gösterme yüzün güllere Allah'ı seversen

Sen şahı cihansın, kerem et gezme hevayî  
Nâmahreme arz eyleme ol mâh likayî  
Değdirme siyah zülfüne her bâd-ı sabayî  
Salma beni müşküllere Allah'ı seversen

Sular gibi her yana sakın çağlayıp akma  
Hasretle gönül şehrini ateşlere yakma

(Emrah)ı çıkarıp gayrıya bakma  
Meyleleme yâd ellere Allah'ı seversen

Yine Tokatlı Nuri, Çankırı'da çalıp söylemiş ve atışmalara katılmıştır. Nuri'de üstadı Emrah gibi Çankırı'da bir aşk macerası yaşar.” (Onay 18-19)

Yapraklı Panayırı, âşıkların panayır meydanında saz ve sözde savaş verdikleri ve ustalıklarını gördükleri yerdir. Çankırı'nın Yapraklı ilçesinde yapılan panayırın çok eski olduğuna dair bir işaret de Kaygusuz Abdal'ın şu dörtlüğüdür:

Gider Yapraklı'ya alırım tosun  
Boyunduruk bilmez, acemi olsun  
Müşteri gelince semizce bulsun  
Bazı bilmezlere torlak satarım (Hacı Şeyhoğlu Hasan 142).

Ayrıca *Cihannüma* adlı eserde panayıra dair bilgilerin yer alması panayırın geçmişinin çok eskilere dayandığını göstermekte ve tüm bunlar âşıkların yaşamlarında panayırın büyük bir öneme sahip olduğunun işaretidir.

“Arapların ‘Ukkâz’ı ne ise Çankırı panayırı da Türkler için o idi. Anadolu ve Rumeli'den sazına, sözüne güvenen, ünlü olmak isteyen her saz şairi günün birinde Çankırı'ya gelir, yerli âşıklar ve şairlerle atışır (müşare).” (Tan ve Turhan 30). İstanbul'da Tavukpazarı'na gidecek olan âşıkların ilk uğradığı yer, Çankırı'da Yapraklı Panayırı'dır. Anadolu'nun çoğu yerinde özellikle saz çalmak dinî bağlamda haram olarak görülmesine rağmen o dönemlerde de Çankırı'da bu tür etkinliklere ağırlık verilmesi bu konuda Çankırı'nın tutucu olmadığını göstermektedir.

Yapraklı Panayırı'na katılan âşıklar, sözde ve sazda var olan gücünü göstermiş olup irticalen şiir söylemede daha da ustalaşmıştır.

Panayırda âşıklar tarafından söylenen şiirler cönklerle yazılmıştır. Panayırda beğenilmeyen, gücünü gösteremeyen şairlerin isimleri de daha sonra pek hatırlanmamaktadır. Dönemin en meşhur âşıkları; Emrah, Mir'âtı, Dertli, Seyrani, Tokatlı Nuri gibi âşıklardır. Bu âşıklar büyük şöhret bıraktıkları halde, bu âşıkların çırakları o kadar ün bırakamamış; şiirlerini cönklerle tamamiyle geçirtememişlerdir (Sargın 75).

Yapraklı Panayırı'na katılan âşıkların, halkın hafızasında sazının ve sözünün gücüyle yer aldığını görürüz. Çankırı'ya gelip panayıra katılan saz şairleri âşık fasıllarında genellikle daha önce hazırladıkları şiirleri okumuşlardır. Ancak bu fasıllar da doğaçlama olarak da şiirler söylemişlerdir. Doğaçlama

olarak o anda söylenen bu şiirler, cönklerde yer almasa bile halkın belleğinde kalmayı başarmıştır.

Çankırı Panayırı'na katılan gerek Çankırlı âşıklar ve gerekse Çankırı dışından gelen âşıklar, Çankırı Panayırı'ndan sonra Kastamonu'da yapılacak olan âşıklar şölenine sazda ve sözde daha güçlü bir şekilde hazırlıklı olarak katılmışlardır.

Âşıklığı gelenekleştiren ve günümüze taşıyan mekânlar yanında âşıklık içinde de birtakım ananeler vardır. Saz şairlerinin kendilerine ait pek çok şiiri vardır. Ancak kendilerini tanıtmak, hafızalarda kalıcı olmalarını sağlamak için sazında ve sözünde usta olduğunu göstermek zorundadır. Bunun yanında başta ustasının şiirleri olmak üzere diğer âşıkların da şiirlerini ezberlemeleri mecburidir. Atışmaya tutuşan âşıklar, şiirlerini irticalen söylemek zorunda olup anında karşısındaki âşığa/âşıklara cevap verebilmeleri için belli bir bilgi birikime de sahip olmaları gerekir. İrticalen söyleme iki sebepten kaynaklanır. Bu sebepler arasında şunlar yer alır:

1-Birbirine karşı gelen yahut yabancı iki şair müsabakada bulunurken zor bir ayak-kafiyeye cevap vermek zorundadır.

2-Yerli kalem şuarası tarafından yazılan şiirlerin benzeri şiirler söylenmektedir. Böylece müsabakada kendilerini göstermeye mecbur olmaktadırlar.

Cevap veremeyen taraf mağlup sayılmakta ve sazı elinden alınmaktadır. Bu ise âşık için büyük bir cezadır. (Sargın 75-76).

Yenilen âşığın ismi her yerde olumsuz şekilde anılmaktadır. Bu âşıklardan şiirleri halk tarafından itibar görmemiş ve âşıklar halk tarafından horlanmıştır. Hatta şiirleri cönklere bile geçememiştir.

Sazda ve sözde usta olan âşıklar, isminin kalıcılığını sağlamak ve döneminde kendisinin her yerde iyi bir şekilde anılması için geleneğe ait tüm özellikleri bilmekte ve bunların tamamını gerektiği zaman uygulamaktadır. Bu doğrultuda Yapraklı Panayırı'na iştirak eden âşıklar, âşık kahvehaneleri, panayırdaki âşık atışmaları gibi sözlü kültür ortamlarında koşma, destan, semai, güzelleme, koçaklama, taşlama ve ağıt gibi değişik âşık tarzı nazım şekil ve türlerinde şiirler söylemişlerdir. Panayıra gelirken yolda karşılaştıkları durum ve olayları, yolculuk sırasında gördükleri yörelere ait haber ve bilgileri şiirlerinde işlemişlerdir. Bu tarz durumları işledikleri şiirlerini Yapraklı Panayırı'nda seslendiren âşıklar, bir nevi halkının sözcüsü ve haber kaynağı olmuştur. Bu yönleri ile de elçilik yönlerini ortaya koymuşlardır. Öncelikle panayır döneminde ticaretin canlandığı bu yöreye yurdun her yanından tüccarlar gelmekte ve bu tüccarlar beğendiği âşığın şiirlerini

ezberlemekte ya da cönlere kaydederek kendi memleketine, aile ve akrabalarına bu âşığı tanıtarak âşığın şöhretinin yurda yayılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla bu âşığın oralara davet edilmesinde ya da âşığın şiirlerine gösterilen rağbette tüccarların büyük bir etkisi vardır. Bu da Yapraklı Panayırının işlevsel yönünü ortaya koymaktadır. Bununla beraber âşıkların geniş çapta tanınmasında âşıkların kendi çevresinin de rolü büyüktür.

Dehri Dilçin Çankırılıların Erzurumlu Emrah'tan haberdar olmasını ve onu Çankırı'ya davet etmesini Çankırı panayırına gelen Erzurumlu tacirlerin verdikleri bilgilere bağlamaktadır. Bu da panayırın âşıklar açısından iki yönlü bir iletişim ağı şeklinde işlemiş olduğunu göstermektedir. Birincisi panayıra gelen ve başarılı olan âşıkların namı ve eserleri memleket tacirler vasıtasıyla yayılmaktadır. İkincisi mahalli olarak tanınan bir âşık eserlerine istinaden tacirler vasıtasıyla tanıtıldığı memleketlere davet edilmektedir (Çobanoğlu 208).

“Panayır, bölgenin ekonomik yapısına katkıda bulunduğu gibi sosyal ve kültürel bakımdan da önemli işlevleri yerine getirmektedir. Panayırdan yalnızca dört gün önce yapılan ve gelenekselleşerek ‘panayır gezmesi’ adını alan kadınların ‘Karaköprü Bahçeleri Gezmesi’nin panayır gününe göre ayarlanması” (Türkoğlu 159) bölgede yapılan tüm etkinliklerin panayıra bağlı olarak gerçekleştirildiğini göstermektedir.

Günümüzde Yapraklı’da hâlâ izlerini gördüğümüz yapılar, panayır döneminde daha işlevsel bir şekildedir. Günümüzde de özellikle panayır döneminden anlatıları ve panayırdaki âşık kahvehanelerindeki atışma, âşık fasılları ve muamma asma geleneklerini Yapraklı’nın yaşlı yerlilerinden panayıra katılmış kişilerin tanıdıklarından duydukları kadar öğrenebilmekteyiz. Yapraklı’nın yaşlı yerlileri bugünkü öğretmenevi olan binanın 1938 yılı öncesinde panayır dönemlerinde âşık kahvehanesi olduğunu belirtmektedir.

Panayırdaki söylenmiş olan bir deyişi, Yapraklılı olan ve Yapraklı Panayırına katılan Âşık Hasan’ın oğlu Âşık Ahmet’ten duyduğu kadarıyla 2011 yılında vefat eden Şükrü Özdemir şöyle ifade etmiştir:

Yapraklı Panayırına katılan âşıklardan biri şu deyişi söyler:

Sakla samanları gelir zamanı  
Bir karış kar yağdı kiraz zamanı  
Sattım samanı  
Yaptırdım hanı

(Bahsedilen han, günümüzde Kastamonu yolu üzerinde bulunmaktadır.) (Sargın 82).

Değişlerde de bahsedildiği üzere âşıkların, Kastamonu yolu üzerindeki handan hareketle Yapraklı ve Kastamonu'ya gittiği görülmektedir.

Geçmiş dönemlerde panayırlara katılanlar sadece yerli halk değil, yurt içi ve yurt dışından gelenler de panayıra katılmaktadır. Panayıra katılan tüccar ve âşıkların panayıra yönelik pek çok anlatımı vardır. Yaşanmışlıkları büyüklerinden duyduğu kadarıyla anlatan Yapraklı halkı, toplumsal hafızada geçmiş dönem panayırını yaşatmaktadır.

Gözlüklü Hamdi Bey'in Yapraklı panayır alanını üzerine geçirmek istemesi, alanın merkeze uzaklığı gibi çeşitli nedenlerle 19. yüzyıl sonunda Çankırı merkeze taşınan panayır, yine yılın belli dönemlerinde yapılan Karatekin Festivali'ne, Yapraklı Panayırını Yapraklı Yayla Festivali'ne dönüştürmüştür.

Sosyal ve kültür tarihimiz açısından çok önemli olan Yapraklı/Çankırı Panayırını, günümüzde birtakım değişikliklere rağmen önemini korumaktadır. Sosyal ve kültürel tarihimiz açısından büyük öneme sahip olan panayırlara/festivallere davet edilen âşıklar davet edildikleri şenliklere sazı ve sözü ile katılmaktadır. Örneğin günümüz Çankırı âşıklarından Âşık Yaşar Göksel -5 Ekim 2021 tarihinde vefat etmiştir-, Dursun Demiray gibi âşıklar davet edildikleri festivallere katılmaktadır. Günümüz Çankırlı âşıkların büyük çoğunluğu başka illerde yaşamına devam etmesi nedeniyle de olsa özellikle başka illerde yapılan festivallere katılmaktadırlar. Örneğin halk şairi Dursun Demiray, Yozgat Sürmeli Şiir Festivali'ne katıldığını ifade etmiştir. Âşık Yaşar Göksel, Çankırı ve diğer illerde davet edildiği festivallere sazı ve sözü ile katılmıştır. Birer kültür elçisi olan âşıklar, şiirlerinde festivallerin güzelliklerini, festival faaliyetlerini şiirlerinde dile getirmişler, o bölgenin festivalinin çeşitlenmesine ve ticaretin canlanmasına katkı sağlamışlardır.

## Sonuç

Toplumsal yapı içerisinde görülen sosyo-kültürel yapıdaki değişim panayırları da etkilemiş olup antik dönemlerden başlayan panayır ve fuar kurma süreci günümüze kadar pek çok değişimden geçmiştir. Özellikle Osmanlı döneminde tüm ihtişamıyla devam eden panayırlar, çok sık yapılmakta olup içerik yönünden çok zengindir. Bu dönemde panayırların yapılış amaçları da farklılık göstermiş olup sanatsal/kültürel etkinlikler ve eğlence kültürü ile ön planda olmuştur. Bununla beraber panayırın yapılma amacının başında ticaret gelmiştir. Bu dönemde ağırlıklı olarak panayır içinde sazı ve sözü ile görülen âşıklar, Cumhuriyet döneminde de varlığını korumuştur.

Cumhuriyet döneminde yapılan festivaller hem isim hem içerik yönüyle değişikliğe uğramıştır. Ancak kültürel sanatsal etkinlikler içinde sazını ve sözünü gördüğümüz âşıklar, panayırları ve bu alanda kurulan âşık kahvehanelerini kendilerine mekân bilmişler, aynı zamanda bu panayırlardan yıllık alışverişlerini de yapmışlardır.

Günümüzde tüm canlılığı ile devam eden âşıkların festivallere iştiraki ile festivallerin sanatsal etkinlikleri farklı bir boyut kazanmış, günümüzde âşıklar sazının ve sözünün gücünü katılmış oldukları festivallerde gösteren ya da güzelliğini işittiği festivalleri şiirlerinde işleyen âşıklar, kültür tarihimize kaynaklık etmişlerdir. 19. ve 20. yüzyılda görülen Çankırı/ Yapraklı Panayırı bunun en açık delilidir. Bir imtihan yeri olarak görülen Yapraklı Panayırı, özellikle Kastamonu ve İstanbul âşık kahvehanelerine gidip atışmalara katılacak âşıklar için önemli bir mekânlar olmuştur. Köprü görevi gören Yapraklı Panayırı, âşıklığın gelenekselleşmesinde, bir âşığın var olusunda önemli görevler göstermiştir. 19. yüzyıl sonunda çeşitli nedenlerle Çankırı merkeze taşınan panayır, kültürel sanatsal etkinliğini eski gücünde göstermeye devam etmiştir.

Günümüzde Çankırı merkezde Karatekin Festivali, Yapraklı'da Yayla Festivali adı altında yapılan etkinliklerde güreşler öne çıkmış, davet edilen âşık olursa bu festivallere katılımını sürdürmektedir. Ancak bu Çankırı'da eski gücünde değildir. Günümüzde Türkiye geneli festivallere baktığımızda ise kültürel-sanatsal etkinlikler içinde âşıkların ayrı bir yeri vardır. Bu festivaller de âşıklığın yaşamasına ve mekânsal çeşitliliğe zemin oluşturduğu gibi âşıklar da festivallerin canlanmasını sağlamıştır. Gelenek açısından baktığımızda bu tür etkinliklerde âşıkların daha fazla yer alması gerektiği görülmektedir.

### Kaynakça

- Başer, Tayıp. *Dünkü ve Bugünkü Çankırı*. Ankara: İstikbâl Matbaası Yayınları, 1956.
- Bayhan, Ahmet Ali ve diğerleri. *Tarihi ve Kültürel Değerleri ile Yapraklı*. 1. Basım, Yapraklı: Yapraklı Belediyesi Kültür Yayınları, 2009.
- Çobanoğlu, Özkul. *Âşık Tarzı, Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Dündar, Songül. *Damladan Deryaya Dündar Meclisinde Atışmalar Araştırma, Derleme, İnceleme*. 2. Baskı, Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 2020.
- Hacı Şeyhoğlu Hasan. *Çankırı Tarih ve Halkiyatı Notlarından*. Ankara: yy. 1932.
- Gürbüz, Ali. *Halk Şairi Ali Gürbüz'ün Hayatı ve Yeni Deyişleri*. Ankara: Âşıklar Yayınevi, 1960.
- İkican, Aleaddin. *Eğitim Sofrasında Tuzumuz Olsun*. I. Baskı, Ankara:Yardımcı Ofset, 2010.
- Karaca, Murat. "Türkiye'de Panayır Kültürü ve Çankırı Panayırları", Doktora tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2017.

Sargın, Hatice. *Çankırı Âşıklık Geleneği ve Âşık Durmazî*. Çankırı: Dr. Rıfkı Kamil Urga ve Çankırı Araştırmaları Merkezi Yayını, 2014.

Onay, Ahmet Talat. *Âşık Nuri*, C.1. Çankırı: Çankırı Matbaası, 1933.

Tan, Nail ve Turhan, Salih. *Çankırı Halk Müziği*. Ankara: Çankırı Valiliği Yayınları, 1999.

Turan, Fatma Ahsen. "Halk Şairlerinin Sanatlarını İcra Ettikleri Mekânlar". *Journal Of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*. Guest Ed.: Mehmet Kalpaklı, Festschrift In Honor of Walter G. Andrews III, Published at the Department of NearEastern Languages and Civilizations Harvard University, Volume: 35/I Haziran 2011, academia.edu/. internet. 29.06.2021.285-304.

Türkoğlu, Ömer. "Tarihî Yapraklı Panayırı Hakkında Bazı Notlar". *Çankırı Araştırmaları*. Çankırı: Kayıkçı Mat. Yay. San. Ltd. Şti, Yıl-3, Sayı-3, 2008, 157-160.

Türkmen, Nilgün. "Türkiye'de Festivaller ve Şenlikler", Doktora tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, Mart-2017.

# Günümüz Âşıklarında Görülen Sanat Aksaklıkları

## Artistic Deficiencies in Works of Contemporary Minstrels

Hayrettin İVGİN\*

### Özet

Bildirimde; âşıklık geleneğinin bugünkü durumu ile günümüz âşıklarının bu geleneği ne derece uyguladıkları ve bildikleri ortaya konacaktır.

Âşık geleneklerinden usta-çırak ilişkileri, mahlas alma, âşık tarzı şiirlerde ölçü ve uyak, âşık karşılaşmaları, âşık sanatında biçim ve tür uygulamaları, hikâye anlatma geleneği gibi başlıklar altında günümüz âşıklarında görülen sanat eksiklikleri ve aksaklıklarından söz edilecektir.

Mahlas alma ve mahlas verme geleneği bugün gelenek dışına çıkmıştır. Gelenekte mahlas almanında kuralları bulunuyordu. Günümüz âşıkları mahlasını bir üstattan, bir mürşitten almıyor, kendi mahlasını kendi seçiyor.

Âşık tarzı şiirlerde ölçü ve kafiyelerin ahenginin önemli olduğunun bazıları farkında olmayarak kafiyenin sadece mısra sonlarında olabileceğini sanmaktadır. Kimi âşıklar mısra sonlarındaki ses benzerliklerini kafiye zannetmekte, mısralar arasındaki kafiye uygunluğunu sağlayamamaktadırlar.

Günümüz âşıklarının büyük bir bölümü tekellüm dediğimiz âşık karşılaşmalarını bilememektedirler. Ayak açma, öğütleme, muamma, sicileme, medhiye, lebdeğmez, gibi karşılaşmalarda önemli adâb ve usulleri bilenlerin sayısı çok azalmıştır.

Âşık edebiyatındaki biçim ve tür çeşitlemeleri neredeyse ortadan kalkarak tek bir tür ve biçime indirgenmiştir. Dörtlükleri arka arkaya sıralamak yeterli sayılmakta, ortaya çıkardığı şiirin türü dahi tespit edilememektedir.

Hikâye anlatma, hikâye ortaya koyma neredeyse bitme noktasına gelmiştir.

Türkiye sınırları içinde yaşayan günümüz âşıkları; âşık tarzı şiir geleneği ile âşıklık geleneğinden giderek uzaklaşmaktadırlar. Yeni yetişen âşıklar, âşıklık geleneğini gerektirdiği kadar bilmedikleri için geçmişten bugüne

\* Fahri Prof., Halk Edebiyatı-Halk Bilimi ve Halk Kültürü Araştırmacısı, E-posta: hayrettinivgin@gmail.com

intikal eden kültürel kimi değerler, gelecek kuşaklara da aktarılamamakta veya aktarımlar eksik ve yetersiz kalmaktadır.

Bildirimde örnekler verilerek bu sanatın bugünkü durumu saptanacak, geleneğin devam etmesi için nelerin gerekli olduğu anlatılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Âşıklık geleneği, âşıklar, âşıklık sanatı, aksaklıklar.

### Abstract

In this paper, the current status of the minstrel tradition and how long today's minstrels practice this tradition and their knowledge about it will be revealed.

It will also be mentioned the following points about minstrel traditions such as master-apprentice relations, taking a pseudonym, measure and rhyme in minstrel-style poems, minstrel encounters, form and genre practices in minstrel art, storytelling tradition, art deficiencies and disruptions seen in today's minstrels.

The tradition of taking and giving pseudonyms is out of tradition today. In tradition there were rules for taking pseudonyms. Today's minstrels do not take their pseudonyms from a master or a mentor, they choose their own pseudonyms.

Some of them are unaware of the importance of meter and rhyme harmony in minstrel-style poems and think that rhyme can only be at the end of the verse. Some minstrels think that the sound similarity at the end of the verse is a rhyme, and they cannot ensure the rhyme compatibility between the verses.

Most of today's minstrels do not know about the minstrel encounters, which we call speech (*tekellüm*). The number of those who knew important etiquette/manner and procedures in encounters such as *ayaq achma* (*ayak açma*, in discussions between minstrels or in sequential utterances, to determine the subject with words, set of words, string, couplet to begin the word), advising (*öğütleme*), enigma (*muamma*), satire (*sicilleme*, irony/epigram in the section of *baglama-enigma* in minstrel chapters) encomium (*medhiye*), *lebdeğmez* (in folk literature, the type of ballad sung without using the b, f, m, p, v labial sounds) has decreased a lot.

The form and genre variations in the minstrel literature have almost disappeared and have been reduced to a single genre and form. It is considered sufficient to list the quatrains one after the other, and even the type of the poem cannot be determined.

Storytelling, story-making have almost come to an end.

Today's minstrels living within the borders of Turkey are gradually moving away from the tradition of minstrel poetry and the tradition of minstrelsy. Since newly-grown minstrels do not know the minstrel tradition as much as necessary, some cultural values inherited from the past to the present cannot be transferred to future generations or remain incomplete and inadequate.

In the paper, the present situation of this art will be determined by giving examples, and what is necessary for the continuation of the tradition will be explained.

**Key Words:** The tradition of minstrelsy, minstrels, the art of minstrelsy, deficiencies.

## Giriş

Türkiye'de yaşayan ve Türkiye'de yetişmiş günümüz âşıkları; âşık tarzı şiir yazma geleneği ile âşıklık geleneğinden giderek uzaklaşmaktadırlar. Yeni yetişen âşıklar, âşıklık geleneğini ve âşık tarzı şiir söyleme (yazma) geleneğini yeteri kadar bilmedikleri için, geçmişten günümüze intikal eden bu kültürel değerleri, gelecek nesillere nakletmek eksik ve yetersiz kalmaktadır.

## Âşık Kimdir?

Halk içinden yetişen, deyişlerini sazla söyleyen, sözlü şiir geleneğine bağlı olarak sanatını sürdüren halk şairine *âşık* diyoruz. Âşık terimi yerine *saz şairi*, *çöğür şairi*, *halk âşığı*, *ozan*, *halk şairi* gibi terimler de kullanılmıştır (İvgin, "Ozan Nedir? Âşık Nedir?" 14-15).

Aslında *âşık* terimi bir şemsiyedir. Bu şemsiyenin altında *kalem şairi*, *halk şairi*, *halk âşığı*, *hak âşığı*, *ozan*, *halk ozanı*, *saz şairi* vb. hepsi var.

Sözlükler, ansiklopediler bu gelenekle ilgili yazılmış kitapları karıştırın, göreceksiniz ki "*âşık*" kelimesi ile "*âşıklık*" kavramının birbirini tutmayan tanımlarını ve açıklamalarını bulursunuz (Artun, "Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı..." 1-3), (Elçin 294-295).

Âşık nedir, nasıl olunur? Buna kısaca değinmek isterim.

- Usta-çırak geleneği içinde âşık olanlar,
- Usta malı şiir söyleyerek, ezberleyerek ve yöresindeki âşiklerden etkilenerek âşık olanlar,
- Köyünde, kasabasında, çevresinde sazlı-sözlü ortamlarda çokça bulduktan sonra imrenme sonunda âşık olanlar,
- Halk hikâyeleri veya hikâyeli türküler dinleyerek âşık olanlar,

- e. Manevî etkilenmeler sonunda âşık olanlar,
- f. Sıkıntı, dert, üzüntü, yokluk, yoksulluk, gurbet gibi çileli ortamların etkisi sonunda âşık olanlar,
- g. Sevda ve aşk sebebiyle âşık olanlar,
- h. Milli duygular, savaş, etkileyici sosyal olaylar nedeniyle âşık olanlar,
- i. Rüyasında ve rüya sonrasında bâde içerek âşık olanlar (İvgin, “Halk Şiiri ve Âşıklık Geleneği” 22).

Âşık olmaya sebebiyet veren bu durum ve ortamların her birisi, birilerine inandırıcı gelebilir. Ancak rüyasında veya rüya sonrasında bâde içerek âşık olunmasını, inandırıcı şekilde izah edene ben henüz rastlamadım (Günay 93-107).

### Âşıklık Geleneği

Âşıklık esasında sözlü bir gelenektir. Bu geleneğe de “*âşıklık geleneği*” denir. Aslında âşık olunmasında yukarıda sıraladığım sebepler bu kadar değildir. Son dönemlerdeki âşıklar, yukarıda saydığım sebeplerden belki hiçbiriyle karşılaşmamış bile olabilir. Gerçi her âşığın bu geleneğin içinde az da olsa buldukları bir gerçektir. Çağımızda âşık olmaya sebep olanlar için çağımızdaki iletişim araçları, yüz yüze eğitim, sosyal medya, şehirleşme, bilişim dünyası, elektronik ortamın gelişmesi, hızlı ve yaygın iletişim gibi etmenleri sayabiliriz.

Âşıklık geleneği ile ilgili herkes bir şeyler söylüyor. Özeti şudur: Âşıklık geleneği 15. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Sözlü halk edebiyatı ürünleri yazılı hâle gelmeye başlayınca, onları ortaya koyanlar tarafından bir topluluk önünde söyleme ya da toplumlara yayma ihtiyacı doğunca âşıklık geleneği başlamıştır. Kısaca, âşıklık geleneği diğer kültür değerlerinde olduğu gibi bir işlevi yerine getirmek, bir ihtiyacı karşılamak üzere geleneksel kültürün ortaya koyduğu ve zorladığı bir değerdir.

Günümüzdeki âşıklık geleneği ortadadır. Bunu, 15. yüzyıl ya da 19. yüzyılın âşıklık geleneğiyle karşılaştırmak, aynı geleneğin devamını beklemek gereksizdir.

İstedığımız şudur: Mevcut âşıklık geleneğinin çağımızın koşullarıyla uyumlu bir şekilde devamını sağlamak. 15. yüzyıldan bugüne kadar beş yüzyıldır günümüze intikal eden bir âşıklık geleneği mirası vardır. Gereken nedir? Bu mirası restore ederek, çağımızın koşul ve imkânlarını kullanarak yeni âşıkların yetişmesini sağlamak, geleneği gelecek kuşaklara emanet etmek.

Âşıklık tümel bir sanattır. Bu sanatın içinde şiir, müzik vardır. Türlerle, biçim ve kurallara uyum vardır, hikâye anlatma ve hatta hikâye tasnif etme vardır. Bu çok yönlü geleneğin taşıyıcıları da âşıklardır. Şunu unutmayalım; çağımız hızlı değişim çağıdır. Mevcut geleneği, bu hızlı değişimin içinde gelecek kuşaklara geliştirerek aktarmak önemlidir.

Geleneğin devamı için gerekli olan usta malı söyleme (biz buna geçmiş literatürü ve birikimi bilmek diyelim), irticali söyleme (bu bir yetenek işidir, geliştirilebilir), güzel saz çalma, âşık havalarını ustalıklı icra etme, bildiklerini yeni yetme âşıklara öğretme (bunun için günümüz eğitim kuralları geçerli olmalıdır), âşık tarzı hikâye oluşturma ve bunları anlatma (günümüz konuları ağırlıklı olarak bu yapılmalı), başka âşıkların tasnif ettiği hikâyeleri ve deyişleri okuma (bunun için âşıklık geleneğindeki literatürü bilmek), âşık şiirinde bulunan türlerin kaybolmasını önleme, türlere yenilerini ekleme bir âşığın en temel niteliklerindedir.

### **Usta-Çıracak İlişkileri**

Âşıklık geleneğinde, yüzyıllar boyu yaşatılan geleneklerin en önemlisi usta-çırak ilişkileridir.

Bu geleneğin en güzel tarafı; âşıkların ustalarından öğrendiklerini, yani usta mallarını çırakları aracılığıyla geleceğe taşımış olmalarıdır.

Âşıklık geleneğinde, yol vardır, erkân vardır. Bu gelenekte, âşıklar bir usta aşığın önüne diz çöküp onun çırağı olarak sanat öğrenmeye çalışırlar. Ne öğrenirler? Tür ve biçim öğrenirler, usta malı öğrenirler, vezin ve kâfiye (uyak) öğrenirler, saz öğrenirler. Yıllarca ustasının yanında diyar-diyar dolaşırlar ve tecrübe edinirler.

Ama günümüz âşıklarının böyle fırsatı veya endişeleri olmamıştır. Bir ustanın yanında yetişmeyi göze alamamışlar ve her şeyi kendi kendilerine öğrenmeye çalışmışlardır. Günümüz âşıklarının büyük bir bölümünün okuma alışkanlıkları yoktur ve geleneği okuyarak da elde edememişlerdir.

Bu şunu getirmiştir, daha doğrusu götürmüştür: Eski usta malları gelecek kuşaklara aktarılamaz olmuştur. Sözlü gelenekte yaşayan kurallar ve yol-yöntem ortadan kaldırılmıştır. Âşıklar bireysel hareket ederek, bütün dünyanın kendi eksenleri etrafında döndüğünü sanmaktadırlar. Söylediklerinin ve yazdıklarının çok doğru, düzgün ve orijinal olduğuna inanmaya başlamışlardır.

Geleneğimizde âşıklar; katıldıkları toplantılarda kendi şiirini söylemeden önce mutlaka ustasının şiirini okurlar. Öncelikle kendisini yetiştiren ustasına dua eder, şükranlarını ifade eder. Buna “usta malı söyleme” veya “usta malı satma” denir. Hatta, kendi ustasının yanında, ustasının ustasına

da aynı saygı, sevgi gösterilir. Ustalar da âşık toplantılarında kendi çıraqlarını över, onunla gurur duyduğunu ifade eder.

Günümüzde usta-çırak ilişkisi kurulmadığı için, bu ilişki ile ilgili gelenekler de ortadan kalkmıştır (Artun, “Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı...” 61-78).

### **Mahlâs Alma**

Âşıklık sanatında mahlas alma geleneği de bugün saptırılmış ve gelenek dışına çıkmıştır. Eskiden mahlas kullanmak sıradan bir durum değildi. Mahlâs almanın da kuralları vardı. Mahlâslar, dönemin üstat olarak tanınan kişileri tarafından verilirdi. Üstat, yetiştirdiği âşığın özelliğine uygun düşecek mahlâsı bir dörtlülle veya bir manzume ile açıklardı ki bu şiirlere “mahlâs-nâme” denilirdi. Verilen bu mahlâs bir tören çerçevesinde verilirdi. Âşığın bundan sonra söylediği bütün şiirlerde asıl adının yerine kullanılırdı. Zamanla âşığın asıl adı unutulur ve bu mahlâs ile tanınırdı (Yardımcı 131-132).

Günümüzde mahlâs alma geleneğine uyulduğunu sanmıyorum. Şimdi âşıklar mahlâsını, bir ustadan, bir pîr veya mürşitten almıyor, kendi mahlâsını kendisi seçiyor. Hatta, adını ve soyadını mahlâs yerine kullanıyor. Veya yalnızca adını, yalnızca soyadını mahlâs olarak belirliyor. Bazıları da adı yerine yaşayışına, sanatına uygun olarak seçtiği bir adı mahlâs olarak alıyor.

### **Âşık Tarzı Şiirlerde Ölçü ve Uyak**

Âşık tarzı şiirlerde ölçü ve uyağın (kafiye) ahenginin önemli olduğunu söylemeye bilmem gerek var mı?

Âşık tarzı şiirlerde ölçü, hecedir. Yani dizeler (mısralar) arası hece sayısının uygunluğudur. Hece ölçüsü ile söylenen şiirlerde nazım birimi dörtlüktür. Hece sayısı; 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16 ve 20 arasında değişmekle birlikte daha çok 7, 8, 11, 14, 15 ve 16 heceli şiirlere rastlanır. Ama en yaygın olarak 7, 8, 11’li olanlar kullanılır.

a. 7 heceliler: 4+3 duraklı ve duraksız

b. 8 heceliler: 4+4, 5+3 duraklı ve duraksız

c.11 heceliler: 6+5, 4+4+3 duraklı ve duraksız olarak söylenirler (Boratav 25-27).

Âşık tarzında, aruz ölçüsü ile söylenen şiirler de bulunur ama son 50 yıldır bu tarz şiir yazana ben çok az rastladım.

Kendini âşık olarak nitelendiren pek çok kişinin; şiirlerinde ölçüleri tutturmakla birlikte, duraklara uymadıklarını üzümlere müşahade etmekteyiz.

Hatta “Durak nedir?” diye soran pek çok âşığa rastladığımı söylesem bilmem inanılır mı?

Uyaklar, âşık tarzı şiirimizde; (a) dize başında, (b) dize ortasında, (c) dize sonunda olabilir. Aliterasyonlar yapılabilir. Daha çok yarım ve tam uyak kullanılır. Uyaklar, rediflerle takviye edilir (İvgin, “Halk Şiiri ve Âşıklık Geleneği” 22-23).

Ama, günümüz âşıkları bunları pek fazla bilmemekte, önemsememekte, redif ve uyağı birbirinden ayırt edememekte, hatta uyakları hep dize sonlarında aramak ve kullanmak istemektedirler. Bu da halk şiirimizin zenginliğini ve çeşitliliğini ortadan kaldırmaktadır. Bazı âşıklarımız dize sonlarındaki ses benzerliğini uyak zannetmekte, dizeler arasındaki uyak uygunluğunu maalesef sağlayamamaktadır. Hele çift uyak’ın ne olduğunu dahi bilememektedirler. Tabii ki bu söylediklerim bütün âşıklar için söz konusu değildir. İşi çok iyi bilen âşıklarımız, şükür ki halâ var.

### Âşık Karşılaşmaları

Hele günümüz âşıklarının büyük bir bölümünde tekellüm dediğimiz âşık karşılaşmalarındaki gelenek neredeyse tamamen ortadan kalkmaya başlamıştır. *Ayak açma, öğütleme, muamma, sicilleme, medhiye, lebdeğmez (dudakdeğmez), dilteprenmez* gibi karşılaşmalarda önemli olan adâb ve usulleri bilen âşıklarımız çok az kalmıştır. *Dedim-dedi* tarzı söyleyiş, *tarih bildirme, nazire* söyleme neredeyse ortadan kalkmıştır (Erdener 83-158).

### Âşık Edebiyatında Türler

Âşık edebiyatında biçim ve tür kavramlarını -bırakınız âşıklarımızı-, benim diyen edebiyatçılarımız dahi birbirinden ayırt edememektedir. Biçim ve tür nedir? Bu konuda yazımda söz etmeyeceğim ama şu gerçeğin tespitini yapmak istiyorum: Âşıklarımız maalesef halk şiiri türlerini bilmemekte, şiirlerini *koşma* diyebileceğimiz tür içinde dörtlüklerle ve tek bir tarzda ortaya koymaktadırlar. Ortaya koydukları bu şiirin de *koşma* olup olmadığını dahi bilmemekte, hangi türü kullandığının veya kullanacağını bilincinde değillerdir. Dörtlükleri arka arkaya sıralamak 3-5 dörtlüğü alt alta koymak, onlar için yeterli olmaktadır.

Âşıklarımızın büyük bir bölümü, *düz koşma, ayaklı koşma, musammat koşma, musammat ayaklı koşma, zincirbend koşma (zincirleme), zincirbend ayaklı koşma, yedekli koşma, yedekli manili koşma, yedekli beşli koşma* nedir, kesinlikle bilmemektedirler (Artun, “Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı” 121-150), (İvgin, “Halk Şiiri ve Âşıklık Geleneği” 22-23).

Bırakınız koşmanın tür özelliklerini bilmek, konularını dahi ayırt edememektedirler. *Güzelleme*, koçaklama, *taşlama*, *ağıt* nedir, birbirinden nasıl ayrılır, bunların dahi farklılıklarının idrakinde değillerdir.

*Semai*, *varsâğı*, *sicilleme nedir?* Hangi türlerle hangi konular söylenir? Maalesef bunlar günümüz âşıklarından uzaktadır.

Günümüz âşıklarından uzakta olan ve hiç kendilerine yakınlaşmayan bazı türler var ki onların adlarına bile duyduklarını zannetmiyorum. *Divan*, *selis*, *semâi*, *kalenderi*, *satranç*, *vezn-i aher* gibi aruzlu türleri bilmemeleri acaba normal bir durum mu?

Bazı yaşlı âşıklarımızla görüştüğümüzde kendilerinden “Tasavvufa yöneldim.” sözlerini çok duyuyorum. Ancak tasavvufun gerektirdiği türlerden; *ilahî*, *nefes*, *ayin*, *hikmet*, *devriye*, *şathiye*, *tevhid*, *nutuk*, *deme*, *duvaz* gibi türleri bilmediklerini hayretle görmekteyim (Artun, “Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı...” 135-157).

### Hikâye Anlatma Geleneği

Genellikle âşık sanatının kendine göre bir anketi (soruşturması) vardır. Bu soruşturma aşağıdaki sorulardan ibarettir:

- a) Ustan (üstazın) kimdir?
- b) Hangi hikâyeleri (destanları) bilirsin?
- c) Hangi âşıkların deyişlerini bilirsin? (Hangi ustaların mallarından söylersin?)
- d) Kaç dizi şiir bilirsin?
- e) Kaç çırak yetiştirdin?

Bu sorulara alınan cevaplar âşığın bir sanatkâr olarak değerini ortaya çıkarır. Her bir usta âşık, kendi yetiştirdiği çırağının bütün noksanlıklarından ve kusurlarından da sorumludur. Usta âşık, yetiştirdiği çırağının ahlâkından, hatta başkalarının yanında nasıl davrandığından bile sorumludur.

Özellikle hikâye bilmek, hikâyeyi ifade etmek, âşığın nasıl bir sanatkâr olduğunu değerlendirmekte ve ortaya koymakta, tek bir ölçü olmuştur. Âşıklar, yeni yeni hikâyeler düzüp-koşmak, bununla beraber gelenekte söylenegelelen hikâyeleri de bilmek, söylemek durumundadırlar. Ancak, bırakınız yeni hikâyeler ortaya koymayı, gelenekte söylenegelen hikâyelerin bir tanesini bile bilmeyen âşıklar bugün çoğunluktadır.

Bilindiği gibi hikâye söyleme geleneğinin sistemi aşağıdaki gibidir:

- 1.Soylama: Üstadnâme (Ustamalı söyleme)

2. Boylama: Destan (Hikâye) anlatma
3. Yumulama: Duvakkapma (Hikâyeyi bitirme)

Buna göre âşık, hikâye söylemeye başladığında bu sistemi, yani ana bölümleri yerine getirir. Şu hususu baştan söyleyebilirdim: Burada “*hikâye söyleme*” denilince, “*destan anlatma*”yı da kastetmekteyiz (Boratav 37-38), (Şahin 51-58).

Âşıklar toplum huzurunda hikâye anlatmaya şöyle başlar: “Evvla üstadları yâda salalım. Üstadlardan bir üstadnâme diyelim.” ve bir usta malı söyler. Daha sonra der ki “Üstadlar, üstadnâmeyi bir demez iki der. Biz de diyelim ki iki olsun, dostlarımın kalbi şâd olsun.” İkinci üstadnâmeyi söyledikten sonra; “Üstadlar üstadnâmeyi iki demez, üç der. Biz de diyelim ki üç olsun, mertlerin gönlü açılsın.” ve üçüncü üstadnâmeyi söyler. İşte bu bölüme “*soylama*” denir. “*Boylama*” bölümünde ise âşık söze şöyle başlar: “Ey benim dostlarım, azizlerim size nerden diyeyim, kimlerden haber vereyim.” Hikâyesine (destana) başlar ve anlatır. “*Boylama*” bölümü bitince âşık sazını göğsüne basar “*Duvakkapma*” söylemeye başlar. Böylece hayır dualarla birlikte deyişini söyler. Bu bölüme “*yum*” veya “*yumlama*” adı verilir. Yani neticelendirme, kapatma bölümü. Destan (yani hikâye anlatma) bitmiş olur. Bazen hikâyenin sonu “*Cahannâme*” denilen deyişle biter.

“*Duvakkapma*”lar genellikle 10 mısralı (bazen 8 mısralı) kıtalardan meydana gelir ki  $4+4=8$  ölçülüdür. “*Cahannâme*”ler ise dörtlüklerden meydana gelen 11 hece ölçülü deyişlerdir. Üstadnâme adı verilen deyişler ise tanınmış âşıklardan alınan ve çok bilinen deyişlerdir. Şimdi şu anda hikâye düzen, bilinen eski hikâyeleri anlatan, kaç âşığımız var? Âşıklarımız bu hikâye anlatma geleneğini biliyorlar mı? Sanıyorum bunları bilen 5 âşık bulamayacağımız düşüncesindeyim.

## Sonuç

Türkiye’de yaşayan günümüz âşıkları; âşık tarzı şiir geleneği ile âşıklık geleneğinden giderek uzaklaşmaktadırlar. Yeni yetişen âşıklar; âşıklık geleneğini gerektiği kadar bilemedikleri için geçmişten günümüze intikal eden kültürel değerleri, gelecek kuşaklara aktarmakta eksik ve yetersiz kalmaktadırlar. Türkiye dışında yaşayan, Avrupa’daki Türkiyeli âşıkların da durumu aynıdır. Ancak şükür ki Azerbaycan’daki âşıklar gördüğüm kadarıyla bu geleneği şimdilik daha dinamik olarak yaşatmaktadırlar. Şiir dünya durdukça var olacaktır. Ama âşıklık geleneğine uygun âşık tarzı şiir ortadan kalmakta, nitelik değiştirmekte ve yozlaşmaktadır. Geleneğin gelişmesi, âşık sayısının artması ile doğru orantılı değildir. Türkiye’de şu anda kendini âşık olarak

niteleyen 600'e yakın şair bulunuyor. Ama o oranda, gelenek giderek zayıflıyor ve ortadan kalkıyor.

### Kaynakça

- Artun, Erman. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı/Edebiyat Tarihi-Metinler*. 4. Baskı. Adana: Karahan Kitabevi Yayınları, 2011.
- —. *Dini-Tasavvufî Halk Edebiyatı*. 4. Baskı. Adana: Karahan Yayınları, 2021.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları 24, 1977.
- Erdener, Yıldırım. *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesinde Âşık Karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Günay, Umay. *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1986.
- Halıcı, Feyzi. *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri (Güldeste)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1992.
- İvgin, Hayrettin. "Ozan Nedir? Âşık Nedir?", *Âşıkça Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 3, Ankara, 2020. 14-15.
- —. "Halk Şiiri ve Âşıklık Geleneği", *Âşıkça Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 6, Ankara, 2020. 22-23.
- Şahin, Salih. *Ozanlık Gelenekleri ve Doğulu Saz Şairleri*. Ankara: Yorum Matbaası, 1983.
- Yardımcı, Mehmet. *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara: Ürün Yayınları, 2003.

# Terekeme Kùltürü ve Âşık Şenlik Kolunun Sürdürülebilirliği

## The Sustainability of the Terekeme Culture and the Âşık Şenlik Branch

Songùl DÜNDAR\*

### Özet

Terekeme (Terâkime) adını Türkmenler anlamına gelmek üzere ilk kez Araplar kullanmıştır. Terekeme halk kùltürü ve âşıklık geleneği, insanlık tarihi kadar eski ve Türk tarihi kadar kadimdir. Âdeta Türk kimliğini tanımlayan ozanlık/âşıklık geleneği bünyesinde Kafkasya Türkmenleri de denilen Terekemelerin inkâr edilemez bir yeri vardır. Bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri de Âşık Şenlik'tir. Terekeme âşıklık geleneğinin büyük temsilcisi olan Âşık Şenlik, yaşadığı yüzyıl ve ömür sürdüğü coğrafya bakımından, halk ozanlarının yoğun ve zirve olduğu bir zaman diliminde yaşamıştır. Kendisinin büyüyüp serpildiği ve 63 (1850-1913) yıllık ömür sürdüğü coğrafyada âşıklık geleneği altın çağına ulaşmıştır.

Otoritelerce kabul edilen Borçalı, Kazak, Göyçe, Tebriz ve Şirvan âşık ekollerinden en güçlüsü olan Borçalı Âşıklık Mektebi'nin üst sıralarında Âşık Şenlik kendine yer bulabilmiştir. Şiirlerinde çok değişik konuları işleyen Âşık Şenlik, koçaklama şiir türünden de eserler vermiştir. “Doksan Üç Koçaklaması” bunlardan sadece birisidir. Yaşadığı coğrafyada düşman askerinin silahı kendisine doğrulttuğu anda bile “Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana” diye haykırarak yöredeki milis kuvvetlerine direnç kaynağı olmuştur.

Âşık Şenlik, Azerbaycan'ın yanı sıra Kars, Ahıska, Tiflis, Gümrü, Gürcistan/Borçalı ve Revan'ı dolaşarak birçok âşıkla karşılaşmalar yapmış ve çağının üstat âşıklarından olduğu tüm otoriteler tarafından kabul edilmiştir. Âşık Şenlik'le aynı zaman diliminde, aynı coğrafyada yaşayan elliyi aşkın ünlü âşık bulunmaktadır. Çağında yaşamış olan âşıkların en güçlüleriyle

\* Araştırmacı-Şair-Yazar, E-posta: [dundar\\_songul@hotmail.com](mailto:dundar_songul@hotmail.com), ORCID: 0000-0002-6279-5860

karşılaştığı ve atışmalar yaptığı bilinmektedir. Hiç şüphesiz ki Âşık Şenlik bu âşıklardan etkilenmiştir ve onları da etkilemiştir. Terekeme âşıklık geleneğini ve Âşık Şenlik ekolünü devam ettiren onlarca çıraklarından çoğunluğu Borçalı, Kafkasya ve Kars coğrafyasındadır.

**Anahtar Sözcükler:** Âşıklık geleneği, Âşık Şenlik, Terekeme.

### **Abstract**

The name of Terekeme (Tarakama) was first used by Arabs to define Turkmens. Terekeme Folk Culture and Minstrel Tradition is as old as human history and as ancient as Turkish History. Terekemes, also called Caucasian Turkmens, have an undeniable place within the bard/minstrel tradition that defines the Turkish identity. One of the most important representatives of this tradition is Minstrel Şenlik. Being the great representative of the tradition of Terekeme minstrelsy, Minstrel Şenlik lived in a time when folk poets were intense and peak in terms of the century and the geography, he lived in. The tradition of minstrelsy reached its golden age in the geography where he grew and lived for 63 years (1850-1913).

Minstrel Şenlik was able to find a place for himself at the top of the Borçalı Minstrel School, which is called best of the minstrel schools by the authorities among of Borçalı, Kazakh, Ge, Tabriz and Shirvan. Minstrel Şenlik, who deals with many different subjects in his poems, also produced works in the field of koçaklama. Koçaklama of 'Ninety-three' is just one of them. Even when the enemy soldier pointed the gun at himself in the geography he lived in, he became a source of resistance to the militia forces in the region by shouting "We can't give home to the enemy when lives".

Minstrel Şenlik traveled to Kars, Ahiska, Tbilisi, Gyumri, Georgia/Borçalı and Yerevan, as well as Azerbaijan, and met many minstrels and was accepted by all authorities that he was one of the master minstrels of his age. There are more than fifty famous minstrels living in the same geography at the same time as he lived. It is known that the minstrels who lived in his age met the strongest and had Repartees. Undoubtedly; Minstrel Şenlik was influenced by these minstrels and also influenced them.

**Key Words:** Minstrelsy tradition, Âşık Şenlik, Terekeme.

## Giriş

Tarihçiler âşık edebiyatı ve âşıklık geleneğinin geçmişinin, Türk tarihi kadar eski olduğunu yazıyorlar. Edebiyatımızın ustaları, halk kültürü temsilcisi olan âşıklar için “Onlar halkın gören gözü, düşünen beyni, işiten kulağı, çarpan kalbi ve söyleyen dilidir (Alıntılayan Se. Dünder 357).” derler. Prof. Dr. Laszlo Rasonyi *Tarihte Türklük* adlı kitabında “Hun Türkleri’nden söz ederken; Hun imparatoru Atilla’nın bir sefer dönüşünde verilen şölende, Hun âşıklarının irticalen söyledikleri kahramanlık türküleriyle onun zaferini ve kahramanlıklarını övdüklerini yazar (Alıntılayan Se. Dünder 357)”. Terekeme (Terâkime) adını; Türkmenler anlamına gelmek üzere ilk kez Araplar kullanmışlardır. Terekemeler Oğuz boyudur.

İslâmiyet’in kabulünden önce tek grupta toplanan Türk edebiyatı, zaman içinde Tekke Edebiyatı, Divan Edebiyatı ve Halk Edebiyatı olmak üzere üç ana gruba ayrıldı. Halk edebiyatı da zaman içerisinde anonim halk edebiyatı ve âşık edebiyatı olmak üzere iki büyük kola ayrıldı (Se. Dünder 325).

Terekeme halk kültürü ve âşıklık geleneği, Türk halk kültürü kadar köklü ve kadimdir. Bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri de Çıldırılı Âşık Şenlik’tir. Âşık Şenlik, eskiden Kars’a, bugün Ardahan’a bağlı Çıldır ilçemizin Suhara, yeni adıyla Âşık Şenlik köyünde 1850 yılında doğdu. Asıl adı Hasan’dır. Bütün şiirlerinde Şenlik mahlasını kullanarak Âşık Şenlik adıyla ün yapmıştır. Halk arasında bâdeli olduğu dillendirilen, bunun yanı sıra saz ve söz eğitimi, bilgi ve kültür donanımlı bir âşık olan, Âşık Şenlik’in saz ve söz ustası; Havetli (Nahçıvan) Âşık Hasta Hasan’ın çırağı, Âşık Nuri’dir. Köyüne gelip giden âşıklar aracılığıyla âşıklık geleneğini, en ince ayrıntılarına kadar öğrenmiş ve özümsemiştir. Hem okuryazar hem bilgili hem de kültürlü bir kadın olan annesinin, Âşık Şenlik üzerinde bilgi donanımı ve yeteneklerini keşfetmesi bakımından önemli rolünün olduğu kabul edilmektedir. Âşık Şenlik; Kars, Ahıska, Borçalı, Tiflis, Gümrü ve Revan’ı dolaşarak birçok âşıkla karşılaşmalar yapmış ve çağının üstat âşıklarından olduğu tüm otoriteler tarafından kabul edilmiştir. Orta Asya topraklarından beri süregelen âşıklık geleneği, Kafkaslarda ve Doğu Anadolu’da Âşık Şenlik ile daha da gelişerek oldukça güçlü bir boyuta ulaşmıştır. Terekeme âşıklık geleneğinin büyük temsilcisi olan Âşık Şenlik, yaşadığı yüzyıl ve ömür sürdüğü coğrafya bakımından, halk ozanlarının yoğun ve zirve olduğu bir zaman diliminde yaşamıştır. Âşık Şenlik’in büyüüp serpildiği ve 63 yıllık ömür sürdüğü (1850-1913) coğrafyada, âşıklık geleneği altın çağını yaşamıştır. Âşık Şenlik, günün âşıklarında olması gereken tüm meziyetleri bünyesinde toplamıştır.

Âşıklar, eserleriyle yaşadığı çağın özelliklerini yansıtırlar. Âşıklar için halkın beyni, gözü, kulağı, dili, çarpan kalbi diyebiliriz. O hâlde, âşıklar toplumun anlatmak isteyip de anlatamadıklarını irticalen söyleme, deyişleriyle dile getirme, aynı içerikli usta malı çalıp söyleme, âşık tarzı hikâye tasnif etme-anlatma, başka âşıkların hikâyelerini, deyişlerini aktarma, muamma çözme ve âşık makamlarını ustalıkla çalıp söylemeyi kendilerine görev bilmelidirler. Ayrıca âşıklar kafiyenin tüm türlerini bilerek uygulayabilmesi, verilen her türdeki ayağı doğmaca olarak işleyebilmelidir. Bunlar, âşıkta olması gereken özelliklerdir. Sazı, sözü, sesi güzel olan âşık, geleneğin yaşamasında daha da etkili olur. Âşıkları yönlendiren kuralların bütünü âşıklık geleneğidir. Âşıklar geleneğin taşıyıcısıdır. Bildiklerini yeni yetişen âşıklara öğretmeyi görev bilmelidirler. Yeni yetişen âşıklar gelecekte öğretici olan usta âşığın özelliklerini yansıtırlar. Âşıklık geleneği, asırlar boyunca ağırlıklı olarak usta-çırak ilişkisi içinde sürdürülerek günümüze kadar gelmiştir. Usta âşık saza, söze yeteneği olan genci çırak edinir. Saz, söz meclislerine birlikte giderler. Uzun süre ustasına hizmet eden çıraklar âşıklığın görevlerini iyice öğrendikten sonra şiirlerini ustasının teknikleriyle çalıp söyler. Meclislerde, sohbetlerde onun özelliklerini yansıtır. Zamanla bu gelenek bir âşık kolunu oluşturur. Bununla birlikte çıraklıktan yetişmeyen ozanların/âşıkların da bölgesinin âşıklık geleneğinin yaşamasına büyük katkılar sunduğu inkâr edilemez. Türkiye’de âşık kolu veya ekolu, Azerbaycan’da âşık mektebi, Güney Azerbaycan’da, âşık muhiti adı verilen âşık kolları; Kafkasya coğrafyasında beş âşık mektebi olarak kendini gösterir. Bunlar Borçalı, Kazak, Göyçe, Tebriz, Şirvan mektepleridir. Âşık Şenlik, bu mekteplerin en güçlüsü olan Borçalı Âşıklık Mektebi’nin yukarılarında kendisine yer bulabilmiştir. Âşık kolları, Türkiye’de âşık kolunu oluşturan âşığın adı ile adlandırılmıştır.

### **Türkiye’deki Âşık Kolları**

Yüzyıllardan beri gelişimini sürdüren âşık edebiyatının, sonraki zamanlarda sosyal gelişme ve değişmelere bağlı olarak âşık kolu adı verilen usta-çırak ilişkilerinin geliştiğini görüyoruz. Yani, âşık kolları âşık edebiyatı içerisinde geleneğe bağlı olarak değişir, gelişir. Bu kollardan bazıları şunlardır:

- a. Emrah Kolu (Tokat-Kastamonu Yöresi)
- b. Ruhsatî Kolu (Sivas Yöresi)
- c. Sümmanî Kolu (Erzurum Yöresi)
- d. Dertli Kolu (Bolu-Çankırı-Kastamonu Yöresi)
- e. Huzurî Kolu (Artvin Yöresi)

f. Derviş Muhammed Kolu (Malatya Yöresi)

g. Şenlik Kolu (Doğu Anadolu-Azerbaycan Yöresi)

Bilinen âşık kolları, genellikle kola adını veren âşık ile başlatılır. Kola adını veren âşık da bir usta yanında yetişmiş olabilir. Ancak şiiirleriyle, ustalıklarıyla, yetiştirdiği çıraklarıyla, gelecek nesiller üzerinde bıraktığı âşıklık etkisiyle ustasına göre toplumda daha benimsenmiş ve daha çok kabul görmüştür. Âşık Şenlik'in saz ve söz ustası Âşık Hasta Hasan'ın çırağı, Âşık Nuri'dir. Âşık Şenlik, kendisinden sonra gelen nesiller üzerinde, ustasına göre daha fazla iz bırakmıştır. Âşık Şenlik kolu özellikle çırakları tarafından sürdürülmüştür. Terekeme âşıklık geleneğini ve Âşık Şenlik kolunu devam ettiren onlarca çıraklarından çoğunluğu Borçalı, Kafkasya ve Kars coğrafyasındadır.

### Âşık Şenlik çırakları

“Âşık Balakışi, Âşık Gazeli, Âşık Şenlik'in oğlu Âşık Kasım, Âşık Gülistan, (Âşık Murat Çobanoğlu'nun babası ve ustası), Balabey, Pekreşenli Âşık İbrahim, Revanlı Âşık Bala Mehemed, Revanlı Âşık Ali, Âşık\_Kurban Kayaoğlu, Âşık Hasanbalı, Kayaoğlu Âşık Bayram, Kurbanoğlu Âşık Memmet, Kurbanoğlu Âşık Bayram, Âşık Mehemed, Ahmetoğlu Âşık Asker, Nesipoğlu Âşık Süleyman, Âşık Demirkaya, Babaoğlu Âşık Emrah, Kadiroğlu Âşık Bayram, Çandıralı Âşık Mevlüt, Kurtdereli Âşık Mevlüt, Rabatlı Âşık Ali, , İriştilli Âşık Şaban, Göğçeli Âşık Kahraman, Göğçeli Âşık Zülfükâr, Gümürülü Âşık İsmail, Âşık Kör Nesip, Borçalılı Âşık Merdanoğlu İsmail, Ahırkelekli Âşık Hüseyin, Ahırkelekli Âşık Ali, Ahırkelekli Âşık Kasım, Gürcüstanlı Âşık Hasan, Calalı Âşık\_Hüseyin.” (Çetinkaya 38).

Âşık Şenlik'in çıraklarının da çırakları vardır. Bunlardan en çok bilinenleri şunlardır:

Âşık Kasım'ın çırakları, Sosgertli Âşık Memmed Hicrani, Âşık İslam Erdener, Âşık Şeref Taşlıova ile Âşık Kasım'ın oğulları Âşık Yılmaz Şenlikoğlu ve Âşık Nuri. Âşık İslam Erdener'in çırağı, oğlu Âşık Musa Erdener. Âşık Şeref Taşlıova'nın çırağı, Sadrettin Ulu, Âşık Korkmaz İkan. Âşık Gülistan'ın çırağı, oğlu Âşık Murat Çobanoğlu ve Âşık Murat Yıldız. Âşık Murat Çobanoğlu'nun çırağı, Âşık Mürsel Sinan, Arif Çiftçi, Metin Baş. Âşık Murat Yıldız'ın çırakları, oğlu Âşık Günay Yıldız, Âşık Ilgar Çiftçioğlu, Âşık Mahmut Karataş. Âşık İbrahim'in çırakları, Âşık Çerkez, Âşık İlyas. Âşık İlyas'ın çırağı, Âşık Rüstem Alyansoğlu.

## Şenlik Kolunu Sürdüren Âşıkların Başlıcaları ve Bu Âşıkların Yöreleri

Doğan Kaya, bu âşıkları şu şekilde sıralar:

<b>“Âşığın adı</b>	<b>Yöresi</b>
Abbas Seyhan	Susuz-Yolboyu
Arif Çiftçi	Telek-Arpaçay
Bala Kişi	Lebis-Akbaba (Gürcistan)
Baba Mehmet	İran Azerbaycanı
Çerkez	Urta-Çıldır
Dursun Durdağı	Gediksatılmış-Çıldır
Fikret	Suhara-Çıldır
Gazeli	Suhara-Çıldır
Gülistan	Koçköy-Arpaçay
Günay Yıldız Karahan	Akyaka
Hakkı Baydar	Kars
Hikmet Arifi Ataman	Demirdöver-Posof (Müdamı'nın oğlu)
Hüseyin	Taşbaşı-Çıldır
İbrahim	Gülyüzü-Çıldır
İlgar Çiftçioğlu	Taşdere-Arpaçay
İlyas	Gereşen-Çıldır
İslâm Erdener	Kümbetli-Kars
İsrafil	Urta-Çıldır
Kasım	Suhara-Çıldır
Mahmut Karataş	Kars
Mehmet Hicranî	Taşdere-Arpaçay
Metin Bektaş	Benliahmet-Kars
Mevlüt	Doğruyol-Çıldır
Muhlis	Taşbaşı-Çıldır
Murat Çobanoğlu	Koçköy-Arpaçay
Murat Yıldız	Karahan-Akyaka
Mürsel Sinan	Dikme-Kars
Namaz	Suhara-Çıldır
Nesip	Akbabalı-Çıldır
Nuri Şahinoğlu	Adiller-Ermenek
Nuri	Lebis-Ahilkelek
Nuri	Suhara-Çıldır
Nusret	Yurtmalı-Kars

Rüstem Alyansoğlu	Baykara-Selim
Sadrettin Ulu	Kümbet-Arpaçay
Salih	Suhara-Çıldır
Şah İsmail	Kars
Şeref Taşhova	Gülyüzü-Çıldır
Şevki Halıcı	Akçakale-Çıldır
Yılmaz	Suhara-Çıldır” (Kaya 7-8).

Çıracılık geleneği bazen de bir âşığın, kendisinden önce yaşamış bir usta âşığı, kendine üstat seçmesiyle olur. Şiirlerini seslendirerek, usta malı eserleri çalarak kendini yetiştirir ve bir gün o da usta âşık olur. Meclislerde ustasının ezgilerine sık sık yer verir diyebiliriz. Şenlik’in yazılı ve sözlü eserlerinden etkilenen ve onun âşıklık sanatının etkisiyle yetişmiş onlarca âşık mevcuttur. Günümüzde usta bir âşık olan, çok sayıda çirak yetiştiren, Âşık Selahattin Dünder bunlardan sadece birisidir. *Damladan Deryaya Atışma* kitabında aşağıda yer alan dörtlükleriyle ustalığını kanıtlamıştır:

Karslı Âşık Şenlik, Çıldır, Suhara,  
Şenlik pes eylemez, çekselar dara,  
Şenlik, ilham oldu, Âşık Dünder’a  
Sazımızda, Âşık Şenlik var bizim (So. Dünder 30).

Kerem’in aşkına gönlüm ilişti  
Yunus ile hak yolunda buluştu  
Aldım Pir Sultan’ın toplum aşkını  
Şenlik meclisinden Dünder oluştu (So. Dünder 24).

Şenlik havalarını ünleyen Âşık Selahattin Dünder’ın, aynı zamanda Âşık Şenlik gibi Terekeme/Karapapak kültüründen gelen bir âşık olduğu ve Şenlik kolunu devam ettirdiği bilinmektedir.

Kendi adına âşıklık kolu oluşturabilen ve yaşadığı coğrafyada çok etkili olan Âşık Şenlik, koçaklama şiir türünde de eserler vermiştir. “Doksan Üç Koçaklaması” bunlardan sadece birisidir. Düşman askerinin silahı kendisine doğrulttuğu anda bile “Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana.” diye haykırarak yöredeki milis kuvvetlerine direnç kaynağı olmuştur. Ayrıca Âşık Şenlik’in büyük bir vatan sevgisine sahip olduğunu da gösterir. Bu koçaklama günümüzde de güncelliğini sürdürmektedir. Âşıklar tarafından seslendirilmekte, şairler tarafından yorumlanmaktadır.

**Doksan Üç Koçaklaması**

Ehli İslam olan işitsin bilsin  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana  
 İsterse Uruset ne varsa gelsin  
 Can Sağ iken Yurt vermeyiz düşmana

Kurşanın kılıncı giyinin donu  
 Kavga bulutları sardı her yanı  
 Doğdu koç yiğidin şan alma günü  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

Asker olan bölük bölük bölünür  
 Sandınız mı Kars kalesi alınır  
 Boz atlar üstünde kılıç çalınır  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

Kavga günü namert sapa yer arar,  
 Er olan göğsünü düşmana gerer,  
 Cemi ervah bizle meydana girer,  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana.

Hele Al-Osman'ın görmemiş zorun,  
 Din gayreti olan tedarik görün,  
 At tepin, baş kesin, Kazağ'ı kırın,  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana.

Ben-Asferdir bilin Urus'un aslı,  
 Orman yabanisi, balıkçı nesli,  
 Hıncır sürüsüne dalıp kurt misli,  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

Şenlik ne durursun atlara binin  
 Sıyra kılıç düşman üstüne dönün  
 Artacaktır şanı bu Al-Osman'ın  
 Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

Çıldırılı Âşık Şenlik'in halk edebiyatı şiir türünün hemen hemen hepsinden örnekler verdiği bilinmektedir. Bu örneklerden bazıları, semai/geraylı (8 hece), koşma (11 hece), murabba, muhammes, şekileme/sicilleme, düz tecnis, cığalı tecnis, divanî (14-15-16 hece), leb değmez vb. olduğu bilinmektedir. Âşık Şenlik'in kahramanlık şiirlerinin yanında mizahi ve toplumsal şiirleri de büyük yer tutmaktadır. Bu şiirlerin hepsi, karşılaştığı her olay karşısında

söylediği ve halk arasında ağızdan ağıza dolaşan beğenilmiş şiirlerdir. Bu şiirler yöre âşıkları, şairleri tarafın seslendirilmektedir.

Âşık Şenlik'in İrevan'dan köyüne dönerken, son nefesini vermeden önce söylediği şiiri ise şöyledir:

### **Uçma Gönül Guşu**

Uçma gönül guşu, uçma gafesten  
Pervaneyem od'a yandırma meni  
Kıymazam canıma, aman ver felek  
Köyümden, gardaştan ayırma meni

Götürerler musallanın taşına  
Ağlaşırklar cenezemin başına  
Meni indirende gabrin başına  
Okunan kuran'dan ayırma meni

Gabrim ki örtülüp talkın verende  
Suvalcılar gelip suval soranda  
Gabır sıkıp ruh cesede girende  
Yarabbi lisandan ayırma meni

Men Şenlik'em, arşa çıktı amanım  
Daha sennen özge yohtu gümanım  
Sana sığınmışam gani süphanım  
Zerre imandan ayırma meni

Âşık Şenlik'in köyündeki mezar taşında bir dörtlüğü yazılı olan deyişi:

### **İster İhtiyar Ol İster Nevcivan**

İster ihtiyar ol ister nevcivan  
Bu dünyada baki kalan öğünsün  
Meraksız kedersiz gamsız her zaman  
Başatan şad olup gülen öğünsün

Müddet ki Hazreti Adem'den beri  
Okunmaz defteri bilinmez sırrı  
Bu dünyadan göçtü nice bin biri  
Geriye dönüp de gelen öğünsün

SEFİL ŞENLİK der ki bu dünya fani  
İskender Ürüstem Süleyman hani  
Ecel pazarında kurtaran canı  
Azrailden möhlet alan öğünsün...

Âşık Şenlik hem iyi bir saz şairi hem de çok iyi bir hikâye tasnifçisidir. Âşıklık geleneğinin sürdürülmesinde hikâyecilik önemli bir yer tutmaktadır. Çıldırli Âşık Şenlik döneminde, âşıkların saz çalıp şiir söylemesi yetmiyordu. Kesinlikle 'hikâye tasnifi' de yapmaları gerekiyordu. Yani kendilerinin hayal güçlerini kullanarak, hikâye tasnif etmeleri gerekirdi. Bu anlamda Çıldırli Âşık Şenlik üç tanesi türkölü, bir tanesi türküsüz olmak üzere dört tane hikâye tasnif etmiştir. Bunlar, "Latif Şah" (türkölü), "Sevdakâr Şah" (türkölü), "Salman Bey" (türkölü), "Cihan Şah" (türküsüz). Çıldırli Âşık Şenlik'in şiir ve hikâyeleri sadece Türkiye'de değil, Azerbaycan ve İran'da da bilinmektedir. Âşık Şenlik'in çıraklarından ve Şenlik kolunu sürdüren âşıklardan bazılarının hikâye tasnif ettiği bilinmektedir. Örneğin Âşık Şenlik'in oğlu Âşık Kasım'ın çırağı Âşık Şeref Taşlıova'nın tasnif ettiği hikâyelerden bazıları şunlardır:

- 1.Bağdat Hanım ile Hafız Hikâyesi
- 2.Seyyad Bey ile Güllü Kız Hikâyesi
- 3.Gülistan ile Süleyman Hikâyesi
- 4.Gelin Taşı Hikâyesi (Taşlıova 68).

Çıldırli Âşık Şenlik'in 104 âşık makamının ekseriyetini kullandığı bilinmektedir. Özellikle Azerbaycan, İran âşıklık geleneği ve tavrının Anadolu'ya taşınması açısından öteki âşıklardan ayrılan önemli bir yanıdır.

Şenlik, Terekeme/Karapapak kültürünü ve Terekeme Türkçesini iyi bilen ve en etkili şekilde kullanan bir âşıktır. Şenlik, şiirlerinde Türkçe ağırlıklı olmak üzere yer yer Arapça, Farsça, Kürtçe ve Rusça kelimeler de kullanmıştır.

Âşık Şenlik'in kendi yapımı ve düzenlemesi olan kendi adıyla bilinen "Şenlik Divanı" ve "Şenlik Güzellemesi" adlı âşık tarzı hava/makamlar, günümüz halk ozanları tarafından sevilerek söylenmektedir.

### **Âşık Şenlik Yaşamının Zaman Dilimindeki Âşıkları**

"Âşık Şenlik'le, aynı zaman diliminde, aynı coğrafyada yaşayan çok sayıda ünlü âşık bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; Narmanlı Âşık Sümmani, Göğçeli Âşık Elesker, Posoflu Âşık Zülali, Âşık Feryadi, Ahmet Mazlumi, Gürcistanlı Âşık Abbas, Nazaroğlu Âşık Abbas, Posoflu Âşık Abbas, Âşık Ârifi (Ârif Hoca), Âşık Bala Kişi, Âşık Bala Memmet, Âşık Bayram, Âşık Bilâl Sıtkı, Karanlı Âşık Ceyhuni, Âşık Celil, Âşık Cesimi, Âşık Cevlani, Âşık Desturi, Posoflu Âşık Dursun, Karanlı Âşık Efkâri, Şemkirli Âşık Hüseyin, Gürcistanlı Âşık Hanende İsmeyil, Âşık İzni, Âşık Çoban İsa, Âşık Pir Mehdi, Âşık Merdanoğlu, Âşık Nefes, Âşık Nihani (Osman Baba), Âşık Nihani (Osman Hoca), Âşık Ümmani, Âşık Peri (Şikeste Peri), Âşık Esat Sedai, Âşık Nuri (Âşık Hasta Hasan'ın Çırağı/Âşık Şenlik'in saz-söz ustası) ve Âşık İzani..." (So. Dünder 3).

Âşık Şenlik çağında yaşamış olan âşıkların en güçlüleriyle karşılaştığı bilinmektedir. Hiç şüphesiz ki bu âşıklar birbirlerini etkilemişlerdir ve birbirlerinden etkilenmişlerdir. Karşılaştığı âşıklar üzerinde önemli etkiler bırakan Âşık Şenlik, Azerbaycan'ın tanınmış güçlü âşığı Elesker gibi başka mekânların âşıklarını etkilemiştir ve etkilenmiştir.

Âşık Şenlik'in çağında yaşamış olan âşıkların en güçlüleriyle karşılaştığı ve atışmalar yaptığı bilinmektedir. Hiç şüphesiz ki Âşık Şenlik, bu âşıklardan etkilenmiştir ve onları da etkilemiştir. Etkilediği âşıkların başında da çırakları gelmektedir. Çırakları da kendi çıraklarını etkilemiştir. Âşık Şenlik'in, etkileyip ve etkilendiği âşıklardan biri de Azerbaycan'ın ünlü âşığı Âşık Elesker'dir.

Âşık Şenlik ile atışma yapan âşıklar şunlardır: Âşık Şenlik'in ustası Âşık Nuri, Narmanlı Âşık Sümmani, Âşık Kasım, Âşık Zülâli, Âşık Abbas, Âşık İzanî, Cebecili Âşık Kurban, Âşık Bayram, Âşık Necef, Âşık Şikeste Vagıf, Âşık Şikeste Peri, Âşık Feryadi, Âşık Kılıççı Mustafa, Âşık Yeke İsmail, Âşık Mazlumi, Âşık Cesimi.

### Sonuç

Âşık Şenlik, Terekeme/Karapapak âşıklık geleneğinin güçlü bir temsilcisidir. Şiirlerinde hemen hemen her konuya yer vermiş olup halk şiirinin ve âşıklık geleneğinin formlarının tamamına ilişkin örneklere rastlamak mümkündür. Âşık Şenlik, bir âşıқта bulunması gereken tüm özelliklere sahiptir. İyi bir atışmacı, güçlü bir doğaçlama ustası, iyi bir muamma çözücü, kıymetli bir hikâye tasnifcisi ve anlatıcısıdır. Âşık makamlarının çoğunu ustalikle çalıp-söyleme, verilen ayağı doğmaca olarak işleyebilme yeteneğine sahiptir.

Âşık Şenlik, usta çırak geleneği ile yetişmiş ve geleneğin sürdürülmesi adına birçok çırak yetiştirmiştir. Kendi adı ile anılan âşıklık kolu, çırakları ve yöre âşıkları tarafından sürdürülmüştür ve sürdürülmektedir.

### Kaynakça

- Çetinkaya, Haydar. *Yetiştirdiği Çıraklar, Çıldırlı Âşık Şenlik (Külliyatı)*, Kültür Bakanlığı MİFAD Belgeliği Kayıt dfe No: 1302/5509. 1990.
- Dündar, Selahettin. *Terekeme Karapapaklarda Halk Edebiyatı*, Ankara: Dorlion Yayınları, 2019.
- Dündar, Songül. "Âşık Şenlik Yaşamının Zaman Dilimindeki Âşıklar". *Âşıkça Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:2, Âşıkça Yayınları, 2020.
- —. *Damladan Deryaya*, Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 2020.
- Kaya, Doğan. "Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu", *Türk Kültürü* 412-8 (1997):499-508.
- Taşhova, Muammer Mete. *Şeref Taşhova'dan Derlenen Halk Hikayeleri Kitabı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, 2012.

*ÂŞIKLARIN SAZINDAN HACI BEKTÂŞ-I VELÎ OTURUMU*

# Çevrimiçi/Sanal Dünyada Âşıklık Geleneği: Ankara Cem Evinde Ozanlar Günü Programı ve Âşık Ormanı

Minstrelsy Tradition in the Online/Virtual World:  
The Minstrels' Day Program in Ankara Cem House and  
the Âşık Ormanı

Seval KASIMOĞLU\*

## Özet

Bu çalışmanın amacı; modern dünyada âşıklık geleneğini, Âşık Ormanı mahlaslı Mehmet Gül'ün âşık geleneği çerçevesindeki çalışmaları ve onun Facebook'tan sunduğu *Ozanlar Günü* isimli programı bağlamında inceleyerek gözlemlemektir. Temelde bu amaç gerçekleştirilirken âşıklık geleneğinin sosyal medya üzerinde varlığını sürdürülebilme için geleneğe ait hangi hatırlatıcı figürleri ve nasıl kullandığı üzerinde de durulmuştur.

20. yüzyılda âşıklık geleneği önemli değişiklikler, dönüşümler yaşamıştır. Bu değişikliklerin, dönüşümlerin en bariz ortaya çıktığı sacayaklarından biri, geleneğin dinleyicisine ulaştığı mecrâdır. Yüzyüze iletişimle başlayan bu gelenek, özellikle 2019 yılında Covid 19 hastalığının yayılmasıyla sanal dünyadan dinleyicilerine ulaşmaya başlamıştır. Bu noktada geleneksel dünyada köy köy, şehir şehir dolaşan âşıklar için kendi sosyal medya kanalları âdeta dinleyicilerin kendilerini ziyaret ettikleri birer çevrimiçi âşık evine dönüşmüştür. Bu âşıklardan biri de halk ozanı/âşığı kimliklerine sahip olan Tuncelili Mehmet Gül'dür. Ormancı olarak çalıştığı için Ormanı mahlasını alan sanatçı kendi Facebook sayfasında her çarşamba Ankara Can Dostlar Cemevi'nde düzenlenen *Ozanlar Günü* isimli etkinliği canlı olarak paylaşmaktadır. Âşık Ormanı'nin yönlendirdiği etkinlikte icrâ edilen türküler âşıkların keyfiyetine ve güncel konulara göre belirlenmektedir. Program,

\* Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: sevalkasimoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2706-9492

çoğunlukla güncel konularla ilgili bir girişten sonra, Allah'a yapılan kısa bir hamd ile başlamaktadır. Girişin bu kısmında veya ilerleyen süreçlerinde Âşık Veysel, Mahsuni Şerif gibi tanınmış âşıklardan bir ya da birkaç "usta eserinin" seslendirilmesi programın devamlılık arz eden özelliklerinden biridir. Programın sonuç bölümü, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, On İki İmam başta olmak üzere bütün dinleyenlere yapılan dedenin duası ile son bulmaktadır. Programda izleyicilerle aktif bir şekilde iletişim gerçekleştirilmektedir. Sosyal medyada programı canlı bir şekilde izleyen dinleyicilerin/izleyicilerin istekleri de programda icra edilmektedir. Bunun yanı sıra programa telefonla bağlanan ve isimlerinin zikredilmesini isteyen dinleyicilerin/izleyicilerin bu istekleri de programda gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda programın yayımlandığı mecraya olan sosyal medyada pek çok âşık birbiriyle tanışıp sohbet etme imkânı bulunmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada çevrimiçi mekânda âşıklık geleneğinin bir icrası, modern âşıklık geleneğinin son dönem temsilcilerinden biri olan Âşık Ormani'nin çalışmaları ve hazırlayıp sunduğu *Ozanlar Günü* programı bağlamında ele alınmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Âşıklık geleneği, Âşık Ormani, çevrimiçi mekân, ozanlar günü.

### Abstract

The aim of this study is to observe the tradition of minstrelsy in the modern world in the context of the works of Mehmet Gül, who acts under the pseudonym of Ormani as per the minstrel tradition, within the framework of the tradition of minstrel and his program called *Ozanlar Günü* (Minstrels Day), which he presents on Facebook.

In the 20th century, the tradition of minstrelsy has undergone significant changes and transformations. One of the pillars in which these changes and transformations emerge most clearly is the medium through which the tradition reaches its audience. This tradition, which is transmitted by face-to-face communication in the tradition, has started to reach its listeners from the virtual world, especially with the emergence of the Covid 19 disease in 2020. At this point, for the minstrels wandering from village to village and city to city in the traditional world, their own social media channels have almost turned into online minstrel houses where the audience visits them.

One of these minstrels is Mehmet Gül from Tunceli, who has the identity of a minstrel. The artist, who took the pen name Ormani because he worked as a forester, shares live on his Facebook page the event called *Ozanlar Günü*,

which is held every Wednesday at Ankara Can Dostlar Cemevi. In this event, the minstrel usually hosts other minstrels. The folk songs that will be performed in the program are generally selected from current topics. The folk songs performed in the event coordinated and directed by Âşık Ormani, which started by informing the minstrels and current issues of the period, are determined according to the mood of the minstrels and these current issues. Programs usually begin with a short praise to Allah, after an introduction to current issues. It is one of the continuous features of the program that one or more of the “master works” of well-known minstrels such as Âşık Veysel and Mahsuni Şerif are performed in this part of the introduction or later. One of the most important features of this program is the active communication with the audience. The wishes of the listeners who watch the program live on social media are also performed in the program. In addition, these requests of the listeners who connect to the program by phone and want their names to be mentioned are also fulfilled in the program. In this context, many minstrels have the opportunity to meet and chat with each other on social media, where the program is broadcast. The conclusion part of the program, it ends with the dede’s prayer to all the listeners, especially Ali, Hacı Bektaş Veli and twelve imams.

As a result, in this study, a performance of the minstrel tradition in the online space is discussed in the context of the Ozanlar Günü program prepared and presented by Âşık Ormani, one of the last representatives of the modern minstrel tradition.

**Key Words:** Minstrel tradition, Âşık Ormani, online space, Ozanlar Günü.

## Giriş

### Geleneğin Aktarımında Hatırlama Figürleri ve Çevrimiçi Bir Mekân Olarak Facebook

Gelenek, sürekli değişen, dönüşen ve yenilenen bir özelliğe sahiptir. Gelenek ile iletişim iç içe kavramlardır. Kolektif bilincin en etkili verilerinden biri olan gelenek, sonraki nesillere aktarılırken çağın iletişim sistemlerinden yararlanır ve toplumun belleğindeki ortak kodların yol göstericiliğinde yönünü belirler.

Walter Ong, sözlü iletişimin yaygın olarak görüldüğü dönemde varlığını sürdüren ve matbaanın kullanımına kadar devam eden kültürü, birincil sözlü kültür olarak adlandırmaktadır (Ong 161). Birincil sözlü kültür, matbaanın icadıyla yazının bir iletişim unsuru olarak ortaya çıkmasına kadar varlığını sürdürmektedir. Yazının kültürün aktarımında temel bir iletişim unsuru olarak görüldüğü dönem ise Ong tarafından yazılı kültür ortamı olarak

andandırmaktadır (Ong 161). 20. yüzyılda büyük bir ivme kazanan, telefon, televizyon, radyo, bilgisayar vs. gibi geniş bir yelpaze örneği sergileyen aygıtlar vasıtasıyla kültürün yeniden ele alındığı ve kültürün elektronik aygıtlar vasıtasıyla sonraki nesillere aktarılması ise Ong tarafından elektronik kültür ya da ikincil sözlü kültür olarak tanımlanmıştır (Ong 161).

İkincil sözlü kültürün, yüz yüze iletişimin esas alındığı birincil sözlü kültürden en önemli farkı daha fazla kişiye hitap etmesi ve grup duygusu oluşturmasıdır (Ong 161). Elektronik ortamda kültürün daha fazla insana hitap edebilmesi için bir grup duygusunun oluşturulması gerekir. Ancak bu ortamda oluşturulan grup olma duygusu, mecburiyetten ziyade kişilerin istekleriyle oluşur. Bunun nedenini Ong, “grup bilincimizi bilinçli olarak programlamaktayız. Birey, birey olarak topluma duyarlı olması gerektiğini hissediyor” (Ong 161) şeklinde açıklamaktadır.

Kültür, toplumun ortak belleğinin bir ürünüdür. Kültür, aynı kodları paylaşan bireylere aktarılmasıyla devamını sağlayabilir. 21. yüzyıla gelindiğinde, “toplumsal bellek durumundaki geleneklerin kendi doğal hâllerine bırakılmayacak kadar değerli olduğu ve geleceğin bu bellek üzerinde kurgulanacağı, yaratılacağı ve işletileceği artık anlaşılmıştır” (Özdemir 27). Bu bağlamda toplumun belleğindeki bütün kültürel birikimler, ivedilikle çevrimiçi platformlara aktarılmaya başlanmıştır. Bu grup oluşturma duygusu, birincil sözlü kültürde başlayan ve asıl etkisini bu süreçte veren âşıklık geleneğinin elektronik aygıtlar vasıtasıyla aktarılması sürecinde de varlığını korumuştur. Bu süreçte sözlü kültür ortamında varlığını etkin bir şekilde sürdüren bu gelenek, geleneğin ustaları olan âşıklar tarafından hatırlatıcı figürlerle elektronik ortama aktarılmaktadır. Âşıklık geleneğinin elektronik ortamda varlık gösterebilmesi için birtakım imgelerden yararlanır. Bu imgeler, rüya motifi, atışma, icranın sergilendiği ortam gibi âşık geleneğinin temel imgeleridir.

Her bireyin sonraki nesillere sahip olduğu bilgileri aktardığını varsayarsak herkesin kültürel belleğin bir taşıyıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Jan Assman (57), şamanların, ozanların, din işleriyle uğraşan bireylerin, öğretmenlerin, yazarların, filozofların ve adları ne olursa olsun kendilerine bilgiyi taşıma yetkisi tanınmış olanların tümünün kültürel belleğin özel taşıyıcıları olduğunu söylemektedir.

Kültürel belleğin özel taşıyıcıları olan âşıklar, elektronik kültür ortamında da âşıklık geleneğini sürdürmeye çalışmaktadırlar. İnternetin yaygın olarak kullanılmasından sonra büyük bir yaygınlık kazanan kültürün elektronik aygıtlar vasıtasıyla üretimi, tüketimi, değişimi özellikle Covid 19’un ortaya

çıkması ile belirgin hâle gelmiştir. “Saz şairi, halk şairi, çöğür şairi, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, Hak âşığı, Hak şairi, halk âşığı, badeli âşık, meydan şairi, kalem şairi” (Köprülü 9 ve Boratav 340) olarak isimlendirilen âşık geleneğinin temsilcileri internetle geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Bu mecralardan biri olan Facebook, 2004 yılında kurulmasından itibaren iletişimin güçlü bir şekilde sağlandığı ve kültürün aktarımında emsal platformlardan biri olmuştur. Âşıklık geleneğinin geniş kitlelere ulaşmasında gerek görüntü, video ve sesle, gerekse yazı ile hizmet veren Facebook, “Âşıkların kendilerini hemşerilerine ve yakın çevrelerine, ulusal (kısmen küresel) ölçekte geleneğe meraklı genç dinleyici kitleye tanıttıkları, gündeme dönük deyişlerini yayınladıkları, geçmiş yıllara ait etkinliklerden görsellerini paylaştıkları, sanal kahvehanelerde deyişmeler gerçekleştirdikleri bir sosyal medya platformu konumundadır.” (Fidan 349)

Farklı mekânlarda bulunan kişileri ortak bir zamanda, ortak bir kod etrafında birleştiren Facebook’ta, bu ortaklığın yakalanabilmesi için geleneğin de önemli ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Sözlü kültür ortamında köy köy dolaşıp çalışmalarını dillendirme lüzumu hisseden âşıklar, elektronik kültür ortamında bunları Facebook, Youtube gibi çevrimiçi ortamlar vasıtasıyla kolaylıkla dinleyicisine aktarabilmektedir. Elektronik kültür ortamının âşık için en önemli özelliği daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamasıdır. Âşığın bu ortamda tanınabilmesi sayfasında âşıklık geleneğiyle ilgili eserlerini kitle kültürünün dikkatini çekebilmek için özenli bir şekilde hazırlaması ve bu kitlelerin buluşabileceği ortaklıkları vurgulamasıdır. Bu ortaklıklar, Assmann’ın hatırlama figürleri kavramıyla ele alınabilir. Hatırlama figürleri *Kültürel Bellek* isimli çalışmadan yola çıkılarak şu şekilde tanımlanabilir: Belli bir mekânda ve zamanda cisimleştirilmek, güncelleştirilmek için kolektif bellekte semboller halinde bulunan toplumun düşünceler sisteminin unsurları olan “modeller, örnekler, öğretici parçalardır.” (Assmann 43). Assmann, hatırlama figürlerini üç özellik üzerinden inceler: Bunlar; zaman ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurulmasıdır. Bu makalede Assmann’ın hatırlama figürleri kavramından hareketle Âşık Ormanı’nin Facebook üzerinden âşıklık geleneğine dair çalışmaları ve Ozanlar Günü isimli programı incelenmeye çalışılacaktır.

### **Âşık Ormanı ve Ozanlar Günü**

1957 yılında Tunceli’de doğan Mehmet Gül, 1981 yılında orman memuru olarak çalışma hayatına atılmıştır. Çocukluktan itibaren çeşitli rüyaların etkisiyle âşıklığa başlayan Gül, 2021 yılında Anadolu Halk Ozanları Kültür ve

Dayanışma Derneği Başkanı ve Can Dostlar Cem Evi ozanlar komisyon başkanı görevlerini üstlenmiştir.

Kültür Bakanlığı halk ozanı belgesine de sahip olan Ormani, bu zamana kadar iki yüzün üzerinde şiir yazmıştır. Âşıklık geleneğini güncel olarak takip eden âşık, sosyal medyada da geleneği aktif olarak devam ettirmektedir. 2019 sonlarında ortaya çıkan Covid 19 hastalığının bütün ülkede karantina uygulamasına neden olmasının akabinde Ormani de diğer âşıklar gibi sosyal medyada özellikle Facebook'ta sanatını icra etmeye başlamıştır. Yurt içi ve yurt dışında pek çok etkinliğe katılan âşık, buralardaki icralarını da sayfasında paylaşmaktadır. Bunun yanı sıra sayfada daha çok Ormani'nin kendi yazdığı şiirler ve bu şiirlerin çeşitli etkinliklerdeki icraları yer almaktadır. Âşığın korona hakkında yazdığı iki şiiri bulunmaktadır. Bunlardan ilki *İnsanlık Korona'dan Haber Var* ismini taşımaktadır. Diğeri ise *Oldu* isimli korona ile ilgili şiiridir. Ormani, her iki şiirinde de koronanın, insanlığın yaptığı hataların bir sonucu olduğu, toplumun bu hatalardan ibret alması gerektiği, koronanın insanların maskelerini düşürüp zengin fakir her kesimi etkilediği konusu üzerinde durur. Ormani'nin şiirlerinin en bariz özelliklerinden biri, konusu ne olursa olsun şiirlerin tasavvufi bir üslup taşımasıdır. Bu özellik korona konulu şiirlerinde de görülmektedir.

Şairin şiirlerinde önemli bir özellik de rüyalardır. Âşıklık geleneğinde rüya motifi önemlidir. Rüya motifi, adayın âşıklığının geçerli kılınması için önemli bir özelliğe sahiptir. Umay Günay, *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi* (127) isimli çalışmasında adayın, âşık olma sürecinde rüyanın önemli hatta âşıklık geleneğinin vazgeçilemez bir unsuru olduğuna dikkat çekmektedir. Günay'ın büyük bir titizlikle incelediği bu motifin bireyin adaylıktan âşıklığa geçişinin bir onaylayıcısı olduğu görülmektedir. Yalnız bu makale kapsamında rüya motifinin âşıkların yalnızca âşık olma süreçlerinin başlangıcında görülen bir unsur olmadığı, özellikle 20. yüzyılda pek çok örneği görüleceği gibi âşıkların modern kentte tutunabilmeleri, kabul edilebilmeleri için başvurulmak zorunda kalınan bir unsur olduğunu ayrıca modern dönemde ve "küresel köyü" birbirine bağlayan ağ ortamında benzerlikler yaratan, ötekilerden ayrılan bir hatırlama figürü olarak yer ettiğini söyleyebiliriz. Bu hatırlama figürleri aracılığıyla âşık, "geleneğin içinde ustalardan edindiği geçmişi hatırlamanın temel figürlerini, içine doğduğu toplumun bizatihi kökenine ve varlığına ilişkin dini, milli, sosyal ve kültürel kodlamalarını, ritüel sunuş özelliğine sahip icralar sırasında ve özellikle katılımcı grupla yüz yüze kurulan iletişim yoluyla aktarır ve zihinlere kaydeder." (Arslan 3). Bunun bir örneğine Âşık Ormani'nin Facebook sayfasında paylaştığı şiirlerini incelerken denk gelinmiştir. Âşığın yazdığı şiirlerde, gördüğü rüyaların

önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Rüyaları, etkili kılan unsurlardan biri geleneksel âşıklık geleneğindeki gibi özellikle geleneğin kutsal ile etkisini sürdürebilmesini mümkün kılmasıdır. Bu rüyalarda aksakallı bilge gibi bilinmeyen bir kişinin varlığının yanı sıra Yunus Emre<sup>1</sup>, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli gibi kişilere de atıfta bulunulduğu göze çarpar. Şiirin yazılış süreci ve yazılma anı, âşık tarafından âdeta mucizevî, olağanüstü bir dünyaya giriş gibi anlatılır. Bu şekilde özellikle mucizevî bir eda ile anlatım, hem gelenekten gelen ve âşıklığın kutlu bir meslek olarak başlama ve devam etme hikayesine uygundur hem de internet üzerinde âşıklığı diğer kitle kültürü eğlencelerden ayıran bir yön olarak vurgulamaktadır. Bu üslupla dinleyiciyi ilahî bir el yardımıyla yakalayan geleneğin kutsallıkla dünyalık arasındaki

- 1 Aşğın 'Heybe' isimli şiirinin yazılışında Yunus Emre'ye olan referans aşağıdaki gibidir: 04.03.2014 tarihinde Çankırı Orman İşletme Müdürlüğü Şabanözü Orman İşletme Şefliğine atandım. Çankırı'da 3 ay misafirhanede kaldım. Bu süre zarfında arkadaşlarımdan biri Âşık baba heybe nedir diye bir soru sordu. Rüya mı gördün dedim sükût geçti. Her ne niyetle sordun ise mübarek ola dedim ve heybe Âşıkların ve Derviş'lerin taşıma aracıdır dedim ve ayrıldık. 14.06.2014 tarihinde Mart köyünde Seyyid Hacı Ali Turabi Veli'yi Anma ve Kültür etkinliğine köy muhtarının davetiyle gittim. Ankaradan Anadolu Halk Ozanları Derneği Başkanı Ozan Sinemi, Bşk. Yrd. Mustafa Sayılır ve Ozan Haşimi ile buluştuk. Beni görünce Başkan Sinemi, 'Ormani baba seni bizimle sahneye alalım sonra gidip bir yerde sohbet edelim.' dedi. 'Çok isterdim Başkanım siz afişe edilmişsiniz, ben muhtarın davetlisiyim. Pirin himmeti olursa sahne alırım.' 5-10 dakika sonra bulutlar karardı. Ozanlar 'eyvah bu yağmur yağarsa sahne olmaz.' dediler. Ben de dedim 'merak etmeyin size yağmaz ben sahneye çıkarsam bana yağar.' Bir ara eski Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek ile kısa hal hatır ettik. Yanından ayrılacağı zaman: 'Ormani baba seni dinlemeden gitmeyeceğim' dedi. 'Teşekkür ederim.' dedim, başka yere ayrıldım. Programın son sahnesini ben aldım. Son deyişin son dörtlüğünde yağmur çiseledi ses cihazlarını toplamak isteyen görevliye müdahale ettim. 'Son dörtlüğü söyleyeyim cihazları toplarsın, o şaka yaptı' dedim. Programı tamamladım ve Namık Kemal Zeybek Bey ile vedalaştık. Türbeden ayrıldım. 500 metre uzaklaştığımızda; gördüğüm inanmadım yağmur o kadar şiddetli yağmış, sel seli götürmüştü ki oluşan oyuklara bacak sığar durumda idi. Eve geldiğimde gördüklerim ve daha önce okuduğum Seyyid Hacı Ali Turabi Veli velayetnamesinde yazılanları hatırlayıp karşılaştığımda; Heybe başlığıyla yazmaya başladım. Bir dörtlüğü yazmıştım ki: Çankırı'da tanıştığımız ve sohbetler ettiğimiz; Ali dostumdan bir telefon geldi. "Merhaba efendim şiir yazıyor gibisin." dedi "evet ama telefon gelince ilham gitti" dedim. Yazdığımı okudum iyi olmuş gece Yunus Emre'm gelir tamamlar" dedi. Görüşme bitince telefonu masaya bıraktım ve uyudum. Gece 01.44 te uyandım ve şiiri tamamladım. Sabah uyandığında acı acı öten bir kuş sesi duydum. Pencerelemi açtım ağaçları kontrol ettim fakat ses odanın içinde daha dikkat ettiğimde; duvarın içinden geldiğini anladım. Sobanın küllüğünü açtım küçük yavru bir kuş zıplayarak kalorifer peteğinin altına girdi. Ürkütmeden gazetenin üzerine doğradığım ekmeği ikram ettim yemedi, Su verdim içmedi. Anladım Yunus'um hoş geldiniz dedim. Epey bağlama çaldıktan sonra bağlamayı astım yerine ve kuşa yaklaştım kaçmadı. Elime aldım oturduğum 3. kattaki dairenin balkona açılan mutfak kapısını yavaşça açtım, pencere çıkmasına bıraktım. 'Bak mübarek! Alıcı kuşlara, kedilere ve yılanlara yem olmazsan aha doğa; kendini koruyamazsan kapatırım mutfaka sen bekar ben bekâr ne çay bulursun ne şeker.' dedim. Kuş pır dedi zıplayan o küçük kuş inanılmaz hızla uçtu gitti. Ardından biraz ağladım. Ali can telefonla aradı 'şiiri yazdınız mı?' dedi. Kendisine okuyunca. 'Güzel, Yunusça başlamış Ormanice tamam olmuş.' dedi. Kahvaltımı yaptım ve göreve ormana gittim. Aşk ile Hüüü erenler." (URL 1)

bağına da vurgu yapılmaktadır. Örneğin *Söyl*er isimli şiirini yazmadan önce gördüğü rüyayı âşık kendi sayfasında şu şekilde anlatmaktadır:

Rüyamda bir eve girdim evde gözleri görmeyen bir insan vardı. ‘Selâmaley-küm’ dedim. Adam sandalye ile beraber sırtını döndü. ‘Artık Tanrı selamı da alınmıyor’ dedim. ‘Biz sazla gezenlerin selamını almıyoruz.’ dedi. ‘Benim sazım Hakk’ı söyler.’ dedim. ‘Ya öyle mi gel seninle bir yere gidelim.’ dedi. ‘Peki’ dedim yürüdük köy girişine vardığımızda hafif ıslak iki tarafı çalı ceper olan yolun ortasında bir hanım önümüze geçti. Elindeki bağlamayı çalarak ‘Emeli’yim güneş doğdu’ dedi devamını getiremedi. Sazımı aldım ‘Hakk’tan bize rahmet yağdı’ dedim uyandım. Emeli sendikadan tanıdığım arkadaştı. Ankara gar patlamasında eşini kaybetmişti. Uzun zamandır görüşmüyorduk. İnşallah hayırdır diyerek sendika merkezini aradım. Emel hanımın psikolojisinin bozulduğunu kimsenin telefonuna cevap vermediğini söylediler. Bana telefon numarasını verin dedim. Emel hanımı aradım hal hatır sorduktan sonra rüyamı anlattım. Kendisine “Emeliyim güneş doğdu” cümlesini kullanarak şiir yazmasını ve bir bağlama edinmesini önerdim. Telefon bitiminden sonra eseri yazmaya başladım. Aşk ile Hüüü erenler. (URL 1).

Facebook üzerinden yapılan paylaşımlarının en önemli özelliklerinden biri geleneksel âşıklıkta usta-çırak ilişkisinin burada da kendisini göstermesidir. Sıklıkla, kendi dışındaki âşıkların çalışmalarına yer veren Âşık Ormanı’nın Facebook sayfası incelendiğinde kültürel içerikler, diğer âşıkların şiir paylaşımlarının olduğu görülmektedir.

### **Bir Hatırlama Biçimi Olarak Ozanlar Günü**

Âşık geleneğinin 21. yüzyılda çevrimiçi mecrada kendine yer bulmasının bir örneği Ozanlar Günü isimli etkinliktir. Bu etkinlik ilk kez Anadolulu Halk Ozanları Kültür ve Dayanışma Derneği kurucu başkanı Haydar Salman’ın başkanlığında 2006 yılında yüz yüze olarak sunulmaya başlamıştır. Programı Âşık Ormanı, Temmuz 2020’de çevrimiçi alanda tekrar başlatmıştır. Belli bir plan çerçevesinde sunulan bu programa en az iki-üç kişi katılmaktadır. Can Dostlar Cemevi’nde gerçekleştirilen Ozanlar Günü çarşamba günleri düzenlenmektedir. Yaklaşık iki saat sürmektedir. Etkinliğe bu zamana kadar İbrahim Emici, Kul Turabi (Turabi Perктаş), Abdullah Şenol, Haydar Kaya ve Şahtuni, Hamza Alıçlıdağ, Latif Yılmaz ve Haydar Karataş, Songül Yılmaz, Tekiner Aksoy, Medet Sönmez, Mehmet Gökçe, Haşimi Aslıhak ve Muzaffer Şahin, Hüseyin Parlak (Gülşani), Kul Perктаş, Mustafa Aydın gibi pek çok halk ozanı ve şairi katılmıştır. Konuk âşıkların kendi çabalarıyla katıldığı program için herhangi bir sponsor bulunmamaktadır.

Programın takipçilerinin Facebook'ta yaptıkları yorumlardan onların oldukça bilinçli bir kitle oluşturduğu görülmektedir. Özellikle programa katılmayan ancak kalben destek veren diğer âşıkların yorumları önemli bir yoğunluk içermektedir. Programın duyurusu, Facebook sayfasından bizzat âşığın kendisi tarafından yapılmaktadır. Bu şekilde Facebook aracılığıyla dinleyicilerle irtibatını sağlamaktadır.

Çevrimiçi sunulan ve duyurusu daha önceden yapılan<sup>2</sup> programda, âdeta kutsal bir ayinin izleri görülmektedir. Assmann (60), “Bayramlar ve ritüellerin, düzenli tekrarlar yoluyla kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretilmesini üstlendiğini” ifade etmektedir. Bu bağlamda Ozanlar Günü isimli bu programın sunumundaki ritüelistik özellikler, bir taraftan seyirciyi geleneğin kutsal mekânına yakınlştırırken diğer taraftan da onu günlük yaşamda ellerini tutarak bu ritüelistik zamana yakınlştırır.

Perşembe günleri düzenlenen cumalık cem ayinlerinde program; sefalama, deste bağlama (üç deyiş bir duaz imam), çerağ uyandırma, miraçlama, semah, tevhit, mersiye şeklindedir. Etkinliğin başlangıcı ve sonunda da buna benzer bir sıralama mevcuttur. Program dedenin duasıyla başlanmaktadır. Duanın ardından sefalama bölümü gelmektedir. Sefalama, Alevi-Bektaşî geleneğinde konuklara hoş geldiniz demek için söylenen deyişlerdir. Programın sonunda dualama bölümü tekrar yapılır. Programın, cemle olan bu yapısal ve muhteva yönünden bağlantısı “kültürel bellekte dinin etkisini göstermektedir.” (Assmann 56). Ozanlar Günü isimli bu programın, düzenlenirkenki sistematığının cemle olan benzerliği bir hatırlama figürü özelliği göstermektedir.

Elektronik araçlarla kültürün aktarım sürecinde en önemli unsurlardan biri, toplumsal, kolektif bir ortak bir kimlik üretilmesidir. Toplumsal kimlik, “ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bir bilgi ve belleğe katılıma dayanmaktadır. Burada önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler, danslar, örnekler, giysiler ve dövmeler, yeme ve içme, anıtlar, resimler, coğrafyalar, yol ve işaretlerdir.” (Assmann 139). Ozanlar Günü programı, cemvinde Hacı Bektaş Veli'nin, Hz. Ali'nin ve Mustafa Kemal Atatürk'ün resimlerinin yer aldığı flamalarının önündeki bir sedire oturularak yapılmaktadır.

2 Programın duyurusu Âşık Ormanı'nin sayfasından kendisi tarafından yapılmaktadır. Bu duyurulardan biri şu şekildedir: “19 Mayıs Çarşamba günü Ankara can dostlar cemevinde saat 12:00-14:00 arası yapacağımız canlı yayın (Facebook sayfamda) konukları Halk şairi Haydar Kaya ve Âşık Şahtuni ile beraber muhabbetimiz var. Vakti olan dostlara aşkı niyaz saygı ve sevgilerimle sunulur.” (URL1)

Bu kişilerin flamaları, hem geleneğin kutsallığının kitlelere ulaşmasında birer toplumsal kimlik hem de internet yoluyla kültür aktarımında grup bilincinin oluşması için önemli bir enstrüman olarak değerlendirilebilir. Richard Bauman'ın da ifade ettiği gibi “bir grup içerisinde üretilen, icra edilen, aktarılan folklorik bir geleneğin başat işlevi onu icra edenlere kim olduğunu hatırlatmasıdır.” (Bauman, 1971, s. 32-33'ten akt. Gülüm 92-93).

Toplumsal kimlik oluşturma örneği olarak değerlendirilebilecek cemevi ve âşıkların önünde programı yaptıkları flamalar adeta internet vasıtasıyla “müminlerden uzanan eli tanrısına ulaştırır.” (Taburoğlu 22). Hz. Ali, İsa, Hacı Bektaş gibi kutsal görülen kişilerin resimleri, büyük bir görüntü bombardımanının olduğu elektronik ortamdaki izleyiciyi yakalamak için oldukça uygun kimlik oluşturucu ve hatırlatıcı figürlerdir.

Ortak bir kimlik, aidiyet duygusu oluşturmak için kullanılan hatırlatma unsurlarından biri de mekândır. Mekân, geleneğin aktarılma sürecinde önemli bir yere sahiptir. Henry Glassie'nin “geleneğin bir şeyin aktarılmasıyla değil, onun icra edildiği atmosferin (atmosphere of tradition) solunmasıyla edinilebileceği”ne ve “geleneğin, pedagojik bir eğitim sonucunda öğretilen değil, doğal bağlamında çeşit yollarla edinilen bir kazanım” olduğuna dair sözleri (Cashman ve diğerleri, 2011, s. 3-4'ten akt. Gülüm 50) ışığında geleneğin sonraki nesillere aktarımında mekânın önemli bir yeri vardır. Assmann'ın (43-44) ifade ettiği gibi “Grup ve mekân bir arada, sembolik bir ortak yaşam kurarlar; grup kendi mekânlarından ayrı düşse de, bu birlikteliği kutsal mekânları sembolik olarak yeniden üreterek yaşatır”. Böylece programın cemevinde düzenlenmesi, âşıklık geleneğinin internet üzerinden yeni nesillere aktarılmasında, geleneğin bir hatırlama figürüne dönüştürmesinde ve cisimleştirilmesinde katkısı vardır.

## Sonuç

Elektronik kültür, kültürel unsurların elektronik aygıtlarla gelecek kuşaklara aktarımı ile ilgili bir terimdir. Özellikle 2019 yılının son aylarında ortaya çıkan Covid 19 hastalığı sebebiyle âşıklık geleneğinin internetten ve âşıkların bizatihi kendileri tarafından kurulan Youtube, Facebook gibi sayfalardan sunulduğu görülmektedir. Bunun örneklerinden biri de Âşık Ormani mahlaslı Mehmet Gül'ün Facebook sayfasıdır. Facebook sayfasında kendi şiirlerini paylaşan, icralarına yer veren sanatçı bu sayfasını aktif bir şekilde kullanmaktadır. Âşık Facebook sayfasında Ozanlar Günü isimli programı canlı olarak hazırlayıp sunmaktadır. Bu çalışmada Âşık Ormani'nin âşık geleneğinin 21. yüzyıldaki canlı bir örneğini oluşturan Facebook sayfası ve bu

sayfada canlı bir şekilde sunduğu Ozanlar Günü isimli programı esas alınarak, âşığın toplumsal belleğin önemli bir örneği olan âşıklık geleneğini elektronik kültür ortamında nasıl tanıttığı, sunduğu konusu irdelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Assmann'ın kültürel bellek kavramı etrafında bu örnek irdelenmeye çalışılmıştır.

### Kaynakça

- Arslan, Mustafa. “Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Âşıklar”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 2015.
- Fidan, Süleyman. *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi-Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Gülüm, Erol. *Teorik ve Pratik Boyutlarıyla Sanal Ortam Folkloru*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Günay, Umay. *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- Ong, Walter. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Özdemir, Nebi. “Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi”. *Millî Folklor*. 2009. Yıl 21. Sayı 84.
- Taburoğlu, Özgür. *Dünyevi ve Kutsal Modernlerin Maneviyat Arayışları*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- URL 1: <https://www.facebook.com/search/top?q=mehmet%20g%C3%BCl-a%C5%9F%C4%B1k%20ormani>

# Dost Meryem'in Şiirlerinde Sosyal Eleştiri Bağlamında Sosyo-Kültürel İzlekler

## Socio-Cultural Themes in the Context of Social Criticism in Dost Meryem's Poems

Erdem AKIN\*

### Özet

Diyarbakırlı bir kadın halk şairi olan Dost Meryem, babası Âşık Niyazi'nin izinde, Alevi-Bektaşî inanç sistemi içerisinde yetişen ve geniş konu çeşitliliği içerisinde şiirlerini yazan üretken bir şairdir. Küçüklüğünden itibaren âşıklık ve halk şairliğini benimseyen âşık, şiirlerinde Diyarbakır Türkmen Alevilerinin kültür ve edebiyatını işlerken zengin biçimde geleneksel ve kültürel referanslara yer verdiğinden şiirlerinde sosyo-kültürel izlekler takip edilebilmektedir. Toplumsal kurumlarda (aile, din, ekonomi, siyaset vb.) ve sosyal yapıda aksayan, bozulan yönlerin işlenmesini ifade eden sosyal eleştiri; sosyal problemlerin vurgu yapılmasıyla toplumsal yönü güçlü olan şairlerin şiirlerinde yoğun olarak görülür. Âşıklık geleneği içerisinde sosyal ve/veya kişisel aksaklık ve çarpıklıklar, yaygın olarak taşlamalarla ifade edilir. Gelenek içerisinde sosyal problemler, âşık atışmalarında da sert bir üslupla doğrudan veya dolaylı olarak eleştirilir. Bu ekoldeki şairler, sanatlarında toplumsal hassasiyeti barındırırlar ve sosyal eleştiriye esas alan izlek olarak da adlandırılan kültürel temalara yer verirler. Alevi-Bektaşî geleneği içerisinde şiirler yazan Dost Meryem'in şiirleri de bu bağlamda incelenmeye oldukça uygun verimlerdir. Nihayetinde şair, kişinin bireysel yönünü oluşturan inanç dünyasının yanı sıra şiirlerinin önemli bir bölümünde de halk yaşamını ve sosyal yönünü ele alarak geleneğin icracısı ve devamcısı rolündedir.

Bu çalışma, Dost Meryem'in şiirlerinin sosyal eleştiri bağlamında sosyo-kültürel izleklerin incelenmesi temelinde kurgulanmıştır. Çalışmanın amacını sosyokültürel izleklere nasıl yer verildiği, âşık tarafından nasıl işlendiği

\* Arş. Gör., Siirt Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, E-posta: erdemakin19@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8833-3410

ve işlevlerinin tespiti oluşturmaktadır. Çalışmada sosyo-kültürel izleklerin durumu tanıtılmış, Dost Meryem'in şiirleriyle örneklendirilmiştir. Dahası, sosyal eleştiri bağlamında söz konusu izlekler üzerinde durularak âşığın toplumsal yönüne ve kültürel değerlerin sosyal eleştiri içerisindeki yerine odaklanılmıştır. Ayrıca çalışma dokümantasyon analizi tekniğiyle yürütülmüştür. Dost Meryem günümüzde dahi sosyal medya araçlarında güncel şiirlerini paylaşmakta ve edebî üretim içerisinde olmaya devam etmektedir. Dolayısıyla çalışmanın kapsamı, Bülent Akın tarafından yayınlanan *Dost Meryem'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri* adlı çalışmadaki şiirlerle sınırlandırılmıştır. Çalışma sonucunda, Diyarbakır'da âşıklık geleneğinin canlılığının ve Türkmen Aleviler arasındaki yaygınlığının bir temsilcisi olan Dost Meryem'in şiirlerinin eleştirel yönünün kuvvetli olduğu dikkat çekmektedir. İçerisinde bulunduğu toplumun sorunlarına kayıtsız kalmayan âşığın incelemeye konu olan şiirlerinde; kadın, din, aile, eğitim, etik ve gelir adaletsizliği, sosyal adaletsizlik gibi sosyal tenkit unsurlarının vurgulanmasının yanında söz konusu şiirler, Alevi Bektaşî şiir geleneğindeki yol ve süreğin kuşaklararasılığının sağlanmasında önemli bir işleve sahiptir.

**Anahtar Sözcükler:** Dost Meryem, sosyal eleştiri, sosyo-kültürel izlek, âşıklık geleneği, Alevilik-Bektaşilik.

### Abstract

Dost Meryem, a female folk poet from Diyarbakir, is a prolific poet who grew up in the Alevi-Bektashi belief system and wrote her poems in a wide variety of subjects in the footsteps of her father Âşık Niyazi. Âşık, who has adopted minstrelsy and folk poetry since his childhood, has richly included traditional and cultural references in his poems while processing the culture and literature of the Turkmen Alevis of Diyarbakir, so socio-cultural traces can be followed in his poems. In social institutions (family, religion, economy, politics, etc.) and the concept of social criticism, which refers to the processing of aspects that are disrupted in the social structure; it is seen extensively in the poems of poets whose social aspect is strong with the emphasis on social problems. In the tradition of minstrelsy, social and/or personal glitches and distortions are commonly expressed in the genre of "tashlama". In the tradition, social problems are also criticized directly or indirectly with a harsh style in minstrels' "poems. Poets in this school social sensitivity in their art and include cultural themes, also called themes, based on social criticism. The poems of Dost Meryem who wrote poems in the Alevi-Bektashi tradition, are also quite suitable for study in this context. The poet is

the performer and continuation of the tradition, addressing folk life and social aspect in a significant part of his poems, as well as the world of faith, which forms the individual aspect of the person.

This study is based on the study of sociocultural themes in the context of social criticism of Dost Meryem's poems. The aim of the study is to determine how sociocultural themes are included, how they are processed by a minstrel and their functions. In the study, the status of socio-cultural themes was introduced and exemplified by the poems of Dost Meryem. Moreover, in the context of social criticism, the emphasis was on the social aspect of the minstrel and the place of cultural values in social criticism. In addition, the study was conducted using the documentation analysis technique. Even today, Dost Meryem shares his current poems on social media tools and continues to be in literary production. Therefore, the scope of the study is limited to the poems in the work "Life, Art and Works of Dost Meryem" published by Bülent Akın. As a result of the study, it is noted that the critical aspect of the poems of Dost Meryem, a representative of the vitality of the tradition of minstrelsy in Diyarbakir and its prevalence among Turkmen Alevi, is strong. As a result of the study, it is noted that the critical aspect of the poems of Dost Meryem, a representative of the vitality of the tradition of minstrel in Diyarbakir and its prevalence among Turkmen Alevi. In addition to emphasizing elements of social criticism such as women, religion, family, education, ethics and income injustice, social injustice, the poems in question have an important function in ensuring intergenerational path and duration in the tradition of Alevi Bektashi poetry.

**Key Words:** Dost Meryem, social criticism, socio-cultural themes, minstrelsy tradition, Alevism-Bektashism.

## Giriş

Diyarbakırlı bir halk şairi olan Meryem'in şiirlerinin büyük bir bölümünde kadınlık, çocukluk, yoksulluk gibi derinden hissettiği aksaklıkların vurgulandığı görülür. Babası Âşık Niyazi'nin izinde, Alevi-Bektaşî inanç sistemi içerisinde yetişen ve geniş konu çeşitliliğiyle şiirlerini yazan âşık, küçüklüğünden itibaren âşıklık ve halk şairliğini benimsemiş, şiirlerinde Diyarbakır Türkmen Alevilerinin kültür ve edebiyatını işlemiş, zengin biçimde geleneksel ve kültürel referanslara yer vermesi sonucunda toplumsal yönünün kuvvetli olmasıyla dikkatleri üzerine çekmiştir.

Kısaca Dost Meryem'in hayat hikâyesini aktarmak gerekirse âşık, 1954 yılında Diyarbakır'a bağlı Bismil ilçesinin Seyithasan köyünde dünyaya

gelmiştir. Asıl adı, Meryem Özdemir'dir. Meryem'in babası Âşık Niyazi, yörenin tanınmış eski saz şairlerinden Âşık Niyazi Demir'dir. Âşık Niyazi, Alevî-Bektaşî inancıyla büyümüş, usta malı deyişlere ve nefeslere hâkim, aynı zamanda Anadolu'nun yaygın halk hikâyelerini saziyle sözüyle anlatabilecek derecede bilen bir saz şairidir. Yine Diyarbakır Bismil'e bağlı Türkmenhacı köylü Âşık Mah Turna hece veznini Âşık Niyazi'den öğrenmiştir. Dost Meryem, babası Âşık Niyazi'yi de şiiirlerine konu edinmiştir: Örneğin,

Türkmen soyumuzda böyle gelenek,  
Âşık Niyazi'dir bizlere örnek,  
Büyümüş dilemiş Hak'tan üç dilek,  
Üçü de yerine gelmiş ne güzel.

Bir diğer örnekte;

Dost Meryem bunları babadan duymuş,  
Çocuğu kalmasa gelenek buymuş,  
Yaşarken pirinden ikrarı almış,  
İnsanlık yolunu seçmiş ne güzel

### **Ben Sevdamı Bölemem ki**

Beyaz kâğıtlarda kara yazıyım,  
Ben sevdamı bölemem ki ikiye.  
Sorarsan aslımı ozan kızıyım,  
Ben sevdamı bölemem ki ikiye

Dost Meryem, Alevî-Bektaşî inancının ve kültürünün içerisinde yetişmiştir. İnancın vazgeçilmez ritüelleri olan cem ayinlerinin havasını çok küçük yaşlardan itibaren teneffüs etmeye başlamış, Alevî-Bektaşî inancında “Yedi Ulu Ozan”ın şiiirlerini dinleyerek ve okuyarak yetişmiştir.

Meryem'in şiiire gönül vermesinde hiç şüphesiz babasının etkisi çok fazladır. Sık sık evinde çeşitli âşıkları konuk eden, muhabbet meclisleri ve âşık meclisleri kuran Âşık Niyazi, bir anlamda kızı Meryem'in âşıklık ve halk şairliği geleneğinin bizzat içerisinde yetişmesini sağlamıştır. Kırk yaşına geldiğinde bir gece gördüğü bir rüyanın etkisiyle şiiire sıkı sıkıya sarılır. Babası dışında en çok Muhlis Akarsu ve Âşık Mahzuni Şerif'ten etkilenmiştir. Ayrıca Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal ve Şah Hatayi tesirinde kaldığı diğer halk şairleridir. İkamet ettiği Mersin'de Mersin Şairler ve Yazarlar Derneği'ne üye olmuş halen üretime devam etmektedir.

Toplumsal kurumlarda (aile, din, ekonomi, siyaset vb.) ve sosyal yapıda aksayan, bozulan yönlerin işlenmesini ifade eden sosyal eleştiri kavramı; sosyal problemlerin vurgu yapılmasıyla toplumsal yönü güçlü olan şairlerin şiirlerinde yoğun olarak görülür. Toplumun içerisinde yetişen şairin edebi ürünü olan şiir, içerisinde bulunduğu sosyal çevreyi yansıtır (Moran 83). Âşıklık geleneğinde ise sosyal ve/veya kişisel aksaklık ve çarpıklıklar, yaygın olarak taşlamalarla ifade edilir. Gelenek içerisinde sosyal meseleler, âşık atışmalarında da sert bir üslupla doğrudan veya dolaylı olarak eleştirilir. Söz konusu dolaylı eleştirinin âşığının gücünün yetmediği durumlarda feleğe karşı olduğu görülür (Coşkun 18). Bu ekoldeki şairler, sanatlarında toplumsal hassasiyeti barındırırlar ve sosyal eleştiriye esas alan izlek olarak da adlandırılan kültürel temalara yer verirler.

Alevi-Bektaşî geleneği içerisinde şiirler yazan Dost Meryem'in şiirleri de bu bağlamda incelenmeye oldukça uygun verimler olup dönemin edebiyatı ve kültürü arasındaki ilişkiyi de açıklama noktasında önemlidir. Nihayetinde şair, kişinin bireysel yönünü oluşturan inanç dünyasının yanı sıra şiirlerinin önemli bir bölümünde de halk yaşamını ve sosyal yönünü ele alarak geleneğin icracısı ve devamcısı rolündedir. Çalışma dokümantasyon analizi tekniğiyle yürütülmüştür. Dost Meryem günümüzde dahi sosyal medya araçlarında güncel şiirlerini paylaşmakta ve edebî üretim içerisinde olmaya devam etmektedir. Dolayısıyla çalışmanın kapsamı, Bülent Akın tarafından yayınlanan *Dost Meryem'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri* adlı çalışmada yer alan 200 şiirle sınırlandırılmıştır (Akın, "Dost Meryem Hayatı, Sanatı ve Şiirleri" 49-192). Çalışmanın hacmi düşünülerek ilgili sosyal eleştiriyle ilişkin dörtlüğe yer verilerek şiirin tamamı sunulmamıştır.

Dost Meryem, yaşadığı toplumu ve çevresinde olup biten olayları iyi gözlemleyen bir şairdir. Nitekim toplumsal konuları işlediği şiirlerinde onun bu yönünü açıkça görmek mümkündür. Büyük çoğunlukla toplumun aksaklıklarına ve yaralarına dikkat çektiği bu şiirlerinde bir mesaj verme kaygısı taşıdığı görülür. Şair, bu şiirlerinde sosyal adaletsizliği, yoksulluğu, zengin-fakir ayrımını, işsizliği, haksızlıkları ve daha birçok toplumsal sorunu ele almıştır.

Diyarbakır bölgesi Türkmen Alevileri arasında sürdürüle gelen âşıklık geleneğinin günümüz temsilcilerinden olan Dost Meryem, yörenin sosyo-kültürel özelliklerini ve inanç dünyasını şiirlerine yansıtmış, sanatını icra ederken toplumda gördüğü eksiklikleri şiirleri aracılığıyla ifade etmiştir. Toplumsal konulara karşı çok duyarlı ve iyi bir gözlemci olduğu anlaşılmaktadır. Bu paralelde toplumun çeşitli sıkıntılarını, aksak yönlerini, ihtiyaçlarını

vs. şiirlerinde dile getirmiştir. “Şikâyetim Var” adlı şiir, şairin eleştirel yönüne uygun bir örnektir:

### **Şikâyetim Var**

Allah yarattı ise bunca kulları,  
Kullardan yana şikâyetim var,  
Nasıl anlatayım bunca halları,  
Kullardan yana şikâyetim var.

### **Gönüller Şehrine**

Ömrüm geçti cehaletle savaştım,  
Kendini bilmezden dört nala kaçtım,  
Dost Meryem’e derin yaralar açtım,  
Yobazları insan yakarken gördüm.

Dost Meryem “cehaletle savaştım” diyerek toplumun aksayan yönlerine eleştiri getirdiğini, mücadele içerisinde olduğunu bir anlamda toplumsal hassasiyetini ifade etmektedir. Toplumsal yergilerinde eğitimden ekonomiye, siyasetten inanca geniş bir alanda eleştirilerini dile getirmiştir. Dost Meryem’in şiirlerindeki eleştirel yaklaşım sosyal hayatın hemen hemen her alanıyla ilgili sorgulayıcı bakış açısını da beraberinde getirmiştir. Şair, mevcut sosyal yapı, kadının konumu, genç kuşağın durumu gibi izleklerde sorgulayıcı bir tavidir. Dost Meryem eleştirel bir şekilde yerel ve ulusal düzeyde sosyal problemlere eğilmiş bir halk şairidir. Onun sosyal eleştiri bağlamındaki izleklerinde okur, adeta hayatın aksayan yönlerine karşın aşığın dünya görüşünün izini sürer. Bu sebeple Dost Meryem’in şiirlerini; sosyal eleştiri bağlamında anlama ve yorumlama açısından sosyal kültürel izlekler takip edilmesi gereken unsurlardır.

## **1. Toplumsal Yapı ve Sosyal İlişkilere Yönelik Eleştiriler**

### **1.1. Toplumsal Yapıya Yönelik Eleştiriler**

Bu izlekteki şiirlerde halkın uğradığı zarar, sömürü, ezilmişlik, eşitsizlik, adaletsizlik vurgusuyla sistem eleştirisi yapılması göze çarpar. Dünya nimetlerinin çeşitli otoriteler arasında paylaşılmış olması, sosyal adaletsizliğin kaynağı olarak şiirlerde eleştirilerek bey, ağa gibi bir grubun üstünlüğüne karşı çıkmıştır. Toplumsal yapı, hâkim düzen olarak ifade edilmiş, böyle gitmeyeceği değişmesi gerektiği vurgulanmıştır. Toplumsal yapıdaki düzensizlik “ne ayak belli ne baş” şeklinde aktarılmıştır. Hâkim düzenin değişmesi, gerekliliği dinî-karizmatik şahsiyetlerle (Hacı Bektaş Veli, Mahzuni Baba vb.) ilişkilendirilmiştir.

### **Kime Bıraktın**

Geldik paylaşmışlar dünya nimetin,  
Saltanatın kimden kime bıraktın.  
Bizi dışlamak mı senin niyetin,  
Mirasını kimden kime bıraktın?

### **Mustafa Kemal**

Herkes bey olmuştur kimisi ağa,  
Nerelerden düştük biz bu tuzağa,  
Dost Meryem'in vefa borcu bayrağa,  
Halimiz böyledir, Mustafa Kemal

### **Mahzuni Baba**

Bu düzenin çarkı böylece gitmez,  
Çorak topraklarda meyveler bitmez,  
Seni anlatmaya sözcükler yetmez,  
Denizsin deryasın Mahzuni Baba.

### **Yaralıyım**

Fazilettir bu dünyada işimiz,  
Bir gün kalkacaktır konan göçümüz,  
Ne ayaklar bellidir ne de başımız,  
İçten içe yaralıyım erenler

### **Şikayetim Var**

Kiminin sayısız köşkü sarayı,  
Kiminin görmemiş cebi parayı,  
Bu gidişle açacağız arayı,  
Kullardan yana şikâyetim var

## **1.2. Sosyal İlişkilere Yönelik Eleştiriler**

Sosyal ilişkilerde bireysel çıkarların toplumsal çıkarların önünde tutularak sosyal düzenin bozulduğu karışıklık ve karışıklıklara sebep olduğu ifade edilir. İnsanların kabalığı ve birbirlerine yaptığı haksızlıklar, çıkarıcılık, sahtekârlık, ikiyüzlülük, dalkavukluk, kalp kırma, duyarsızlık, hilekarlık, vur-gunculuk, vefasızlık ve savurganlık gibi karakter bozuklukları ele alınan diğer izleklerdir. Yaşanan sosyal ilişkilerden şikâyet işlenirken geçmiş günlere özlem de öne çıkar. Dost Meryem, "Ben İnsanım" adlı şiirde insan olmanın gereğini sosyal ilişkilerde sözde doğruluk, laf taşımamak, mal mülk arzusu içinde olmamak, kimseyi küçük görmemek gibi değerlerle tanımlar. Zalime lanet okuyarak zulmü kendisine dert edinir.

**Ben İnsanım**

Ağzında lafını ezer,  
Günde kırk kapıda gezer,  
Yalan deryasında yüzer,  
Ben insanım diyene bak.

**Yeminim Allah'a**

Aslan yatağında tilki yatmasın,  
Dost dostunu üç beş pula satmasın,  
Kara çalı, gül değil ki batmasın,  
Has güllerden gül saralım yâr gibi

**Neler Sorulur**

Ettiğin zulümü kâr mı sanırsın,  
Bakalım divanda neler sorulur.  
Yaktığın ateşte sen de yanarsın,  
Bakalım divanda neler sorulur.

**Bizim Önderimiz Mustafa Kemal**

İsteriz dünyada güzellik olsun,  
Zalimler yenilsin mazlum korunsun,  
Mutlaka haklının hakkı alınsın,  
Ulusumuz yok olmasın sallarda.

**Sevgiden Yana**

İnsanoğlu benzer kanatsız kuşa,  
Adını yazarlar bir kara taşta,  
İçinde zehiri taşıma boşa,  
Yoğur sen özünü sevgiden yana

**Olmasaydı**

Bir dünya kurmak isterdim,  
Riyakârlık olmasaydı.  
Bağlar bostanlar isterdim,  
Hilekârlık olmasaydı.

Sosyal ilişkilerin zayıflaması, bayram ziyaretlerinin yapılmaması, insani ilişkilerin azalması eleştirilmiştir. Ata-evlat ilişkisine ise ayrıca değinilmiştir. Kıymetin bilinmediği vurgulanarak sosyo-kültürel kültürel değerlerin kaybolması aktarılmıştır. Akrabaların mal mülk uğruna birbirine düşman olması, kardeşlerin savaşa girmesi yine eleştirilen bir diğer sosyal durumdur.

### **Yavrularım Gelmedi**

Garip gönlüm yavruları arıyor,  
Bayram geldi yavrularım gelmedi,  
Yaşlı gözler her tarafı tarıyor,  
Bayram geldi, yavrularım gelmedi.

### **Benim Köylüm**

Mektup getirmiyor posta,  
Böyle miydi benim köyüm,  
Selam vermez eski dosta,  
Böyle miydi benim köyüm

### **Baba Yurduna**

Adamlık insanlık vardı bu köyde,  
Derman olunurdu her türlü derde,  
Koyunu, kuzusu, çobanı nerde,  
Kuzu postu giymiş benzer kurduna.

### **Boş Evim**

Üzgün bitkin kahırlanır durursun,  
Gelen yok mu giden yok mu boş evim,  
Kimleri beklersin kimi sorarsın,  
Beklediğin kimdir söyle hoş evim?

## **1.3. Genç Kuşağa Yönelik Eleştiriler**

Âşığın şiirlerinde toplumsal yapı içerisinde zamane kuşağına yani genç kuşağa ve genç kuşak arasında sosyal ilişkilere yönelik eleştirilerin olduğu görülmektedir. Manevi ve ahlaki açıdan bozulma ve yozlaşma vurgulanarak gidişattan duyulan rahatsızlık aktarılmıştır. Gençlerin yetişkinlerden beklentilerini karşılayamıyor olması kuşak çatışması açısından da dikkate değerdir.

### **Olmasaydı**

Donuyor insan sokakta,  
Gençler yüzüyor bataкта,  
Bozuldu düzen ahlakta,  
Parasızlık olmasaydı

## **2. Toplumsal Eğitim ve Bilinç Düzeyine Yönelik Eleştiriler**

Bu kapsamdaki şiirlerde nadanlık ve cehalet eleştirilmiş bilim ve bilgi ön plana çıkarılarak dünyanın sadece bilimle kurtarılacağı vurgulanmıştır.

Toplumsal eğitim ve bilinç Dost Meryem'in şiirlerinde eleştirdiği izleklerden en önde gelenidir. Eğitici ve öğretici unsurların değeri, şiirlerde tekrar tekrar ele alınır.

### **Bilen Var mı?**

Bir adım ötesi ölüm değil mi?  
İnsandan insana zulüm değil mi?  
Dünyayı kurtaran bilim değil mi?  
Dost Meryem der bilen var mı nerede?

### **Ben Bilirim**

Kör kütük cahil elinden,  
Çektiğimi ben bilirim.  
Baş belası bu dilimden,  
Çektiğimi ben bilirim.

### **Cehalet Kalemi**

İnceldi boynumuz çekilen ipten,  
Eğildi belimiz taşınan yükten,  
Cehaleti sökemedik oy kökten,  
Beyinler bulanmış daha durulmaz

### **Silahını Bırak Kalemni Al**

Meryem der ki; yönün bilmez dönersin,  
Rüzgâr eser mum misali sönersin,  
Bilim ile cehaleti yenersin,  
Silahını bırak kalemni al.

### **Tuttuğın Dal Olsa**

Kâmillerin sözlerinden hisse al,  
Söylediği sözle kendini tartar,  
Cahillerin meclisinden uzak kal,  
Tuttuğın dal olsa gözüne batar.

### **Bizim Önderimiz Mustafa Kemal**

Memleketi menfaate satmadık,  
Özümüz doğrudur, yalan katmadık,  
Nâdânları, cahilleri tutmadık,  
Dostluklar gözleyen biziz kullarda.

### **Övünmeye Ne Gerek**

Kader yazmış alnımıza ne ise,  
Döner dünya bölünmüyor bu hisse,  
Cahil olma uyma azan nefise,  
Dost Meryem ol övünmeye ne gerek.

### **Yalan Dolan**

Yalan dolan ile cahil aşına,  
Uzak dur erenler koru kendini,  
Doğru söz söylersen gitmez hoşuna,  
Uzak dur erenler koru kendini.

### **Yoldaş Et**

Bu yolun yolcusu erenler, pirlere,  
Bizi de yoldaş et dost kervanına.  
Dost yoluna gitmez nâdân cahiller,  
Bizi de yoldaş et dost kervanına

### **Biri Hacı Bektaş Biri Atatürk**

Gitsin üstümüzden cahil gölgesi,  
Halkının dilinde Hak öğretisi,  
Hoşgörü Mevlana Yunus sevgisi,  
Biri Hacı Bektaş, biri Atatürk

### **İnkâr Et Gitsin**

Aşka yananlara aşkı sorma sen,  
Cahil ise selamına durma sen,  
Diken ise kollarına sarma sen,  
Sarılan kolları inkâr et gitsin.

### **Beterin de Beteri**

Geçmişim ben ol âşıkların güzergâhından,  
Zehir sunsan kâr eylemez, cahilin vebasından,  
İçmişim aşk şarabını, haz almışım tadından,  
Bir feyz aldım ki, erenlerin ilm-i

### **Kağıtla Kalem**

Düşmanınız cehalete cehalet odağında,  
Savaşı kazanırsınız ilmin ışığında,  
Düşmanım sen olursun, kalemin kırıdığında,  
Kırmadan kullanırsan, sana da güven ola.

### 3. Sosyo-Ekonomik Yapıya Yönelik Eleştiriler

Dost Meryem bu kapsamdaki şiirlerinde gelir adaletsizliğini, yoksulluğu, geçim sıkıntısını, zengin-fakir ayrımını, işsizlik, grev hakkı vb. konuları ele alarak gündelik yaşamın gerçekliği ile bağlantılı durumlar ortaya koyulmuştur. Mal mülk düşkünlüğü Dost Meryem tarafından eleştirilmiştir. Dünya malına tamah etmek eleştirilen bir diğer unsurdur. Şair dünya malının geçiciliği öne çıkarır. Bir kaşık aş uğruna ekmek ve iş bulma mücadelesine değinerek fakirliğin yöre halkı için bir yoldaş olduğu aktarılır.

#### **Mesmo Fakir Hemo Fakir**

Yıllar yılı çalıştılar,  
Hemo fakir, Memo fakir.  
Yokluk ile yarıştılar,  
Hemo fakir, Memo fakir.

#### **Bu Ülke**

Şikâyetim tüm millete,  
Ne hale geldi bu ülke.  
Hasrettir bir kilo ete,  
Ne hale geldi bu ülke.

#### **Zaman Düştüm**

İşçi fakir köylü verdi oyunu,  
Ne ineği kaldı ne de koyunu,  
Zamları çoğalttı soydu soyunu,  
Böyle bir acayip zamana düştüm

#### **Akıl Fukarası**

Cebine sığmaz taşar paralar,  
Perişan yoksul var, Meryem sıralar,  
Yüreğim kanatır böyle yaralar,  
Hepsi yalan, fani dünya boş, bilin.

#### **Gördük Bunları**

Herkes gemide Amerika kaptan,  
Herkesse biçer giydirir kaftan,  
Sırtımız eğildi doğrulmaz borçtan,  
Ülkeler içinde gördük bunları

### **Mustafa Kemal**

Başımızı paketleyip sardılar,  
Önümüze neler neler koydular,  
Per perişan yoksul halkı soydular,  
Bize ne olacak Mustafa Kemal.

### **Bilen Var mı?**

Kelli fellî ortalarda gezenler,  
Gerçeği saklayıp yalan düzenler,  
Sırtından geçinip yoksul ezenler,  
Bu duruma dur diyecek nerede

### **Şikâyetim Var**

Kiminin sayısız köşkü sarayı,  
Kiminin görmemiş cebi parayı,  
Bu gidişle açacağız arayı,  
Kullardan yana şikâyetim var

### **Kader Diye**

Hastalıktan öldü yazık fukara,  
Azrail çoğalmış yakarlar nâra,  
Attılar imliği çektiler dâra,  
Kader diye suçlanmadı Azrail

### **Beterin de Beteri**

Düşme hayal peşine, dünya yalan mal için,  
Hak demişim, Pir demişim, mürşidim bulmak için,  
Kül olmuşum, savrulmuşum, menzile varmak için,  
Yarım aklım zây etme, Hakk'a yandım Hak için.

### **Ben Seversem Sen Seversen**

Gel de çalmayalım baltayı taşa,  
Herkes çalışırsa bir kaşık aşa,  
Böyle bir kavgada kalkın yarışa,  
Ben yürürsem, sen yürürsen, o yürür.

### **Havar Havar**

İşsiz kaldık işçiyiz hakkımızı alırız,  
Ellerimiz nasırlı, acısını biliriz,  
Tabanımız çatlaktır çadırlarda kalırız,  
Sesimiz duyana dek, bağırırsak havar havar

#### 4. Savaş, Terör vb. Toplumsal Olaylara Yönelik Eleştiriler

##### 4.1. Savaşlara Yönelik Eleştiriler

Âşık; savaş karşıtı barış yanlısı biri olarak şiirlerinde savaşın anlamsızlığını, kadın ve çocuk ölümlerini, yaşanan acıları gündeme getirir. Bağdat, Lübnan, Irak, Kuveyt vb. Ortadoğu ülkelerinden Hiroşima, Kore'ye kadar geniş bir coğrafyada savaş lanetler. Bunun yanında millî bir hassasiyetle Kıbrıs'ı da hatırlayarak düşmanların arttığını ifade eder ve vatan, bayrak, toprak, ata vurgusu yapar.

##### **Zulüm Savaşı**

Iraktaki çocukların gözyaşı,  
Düşünce toprağa filiz verirler,  
Durmaz ise böyle zulüm savaşı,  
Yaşayan insana ölüm verirler.

##### **Gördük Bunları**

Kıbrıs, Hiroşima, Kore'de,  
Derman bulamadı insanlık derde,  
Avrupa İnsan Hakları nerede,  
Irak savaşında gördük bunları

Dost Meryem, savaş karşıtı yaklaşımıyla Avrupa İnsan Hakları (Mahkemesi) ve basın dünyasının sessizliğini eleştiri konusu edinmiştir. Masum “ana bacı kardeş”lerin ölecek evlerine ateşler düşmesi ve tarifsiz acıların yaşandığına dikkat çekmiştir. Dost Meryem'in barış yanlısı tutumu; barış bayrağının dikilmesi ve cihanın barışla süslenmesi gibi ifadelerle şiirlerinde yer alır. Savaşın insan sevgisini yok ederek ocakları söndüreceği, dünyayı dar edeceği dolayısıyla silah yerine kalemin tercih edilmesi gerektiğini aktarılır.

##### **Yaz Sen Gazeteci**

İster gayrimüslim ister Müslüman,  
Kalmamış bunlarda ne din ne iman,  
Bak yanıyor Bağdat ciğerler duman,  
Yaz sen gazeteci gelinlik kızı.

##### **Bilen Var mı?**

İnsanlar ölüyor kanlar akıyor,  
Bu durumu düzeltecek nerede?  
Ateş düştü yürekleri yakıyor,  
Bu ateşi söndürecek nerede.

### **Barışla Dünya**

Dik olsun başınız göklere bakın,  
Güneşin göğsüne barışı takın,  
Dünya aydınlansın uyanın, kalkın,  
Özgür yaşayalım barışla, dünya

### **Mustafa Kemal**

Çoğaldı düşmanlar pusu kurmaya,  
Verdiğini bizden geri almaya,  
Kimse yanaşmıyor hesap sormaya,  
Seni çok aradık, Mustafa Kemal.

### **Vay Bizim**

Vatanım üstünden çeksen elini,  
Vatan bizim, bayrak bizim, oy bizim,  
Atatürk'e uzatma sen dilini,  
Ata bizim, toprak bizim, oy bizim.

### **Silahını Bırak Kalemını Al**

Barış kardeşliği kalem yazdırır,  
Silahını bırak kalemını al.  
Silah insanlığa mezar kazdırır,  
Silahını bırak kalemını al.

### **Keko**

Atalım ateşe topu tüfeği,  
Barışlar kazansın savaşlar yengi,  
Seversen barışı sensin efendi,  
Gel de insanları sevelim Keko.

## **4.2. Terör Olaylarına Yönelik Eleştiriler**

Şairin doğduğu ve büyüdüğü Diyarbakır ilini de kapsayan Güney Doğu Anadolu Bölgesi özellikle 1980 sonrası terör olaylarıyla sık sık anılır olmuştur. Dolayısıyla âşığın şiirlerinde terör olaylarının sıklığından ve şehit haberlerinden şikayet edilerek birlik-beraberlik mesajları verilir. Çetin ve zorlu şartlarda gerçekleştirilen askerlik ve ana-baba duası ön plana çıkarılarak terör olayları lanetlenir. Terörün ülke üzerinde yabancı güçlerce oynanan bir oyun olduğu dolayısıyla oyunun bozulması, zalimin sonunun gelmesi gerektiği vurgulanır. Bu duygu ve düşünce durumlarının da edebî türlerle aktarılması

halkbilimsel açıdan bakıldığında folklorun işlevlerinden olan “birleştirici” ve “bütünleyici” işlevinin sağlandığını ispatlar niteliktedir (Bascom 333-349).

### **Şehit Haberi**

Yollar viraj yollar mayın,  
Yine şehit haberi var.  
Pusu kurmuş zalim hain,  
Yine şehit haberi var.

### **Şehit Mehmetçik**

Herkes yatağında rahat uyurken,  
Dağ başında şehit olan, Mehmetçik.  
Nöbet değiştirir güneş doğarken,  
Ay doğanda şehit olan, Mehmetçik.

### **Cumhuriyet**

Nice düşmanların gözü hâlâ sendedir,  
Bu can nefes aldıkça, can suyun bedenededir,  
Onurlu duruşumuz ay yıldız al rengidir,  
Cumhûriyet'e güç yetmez dalgalan sen al bayrak.

### **Bizim Önderimiz Mustafa Kemal**

İsteriz dünyada güzellik olsun,  
Zalimler yenilsin mazlum korunsun,  
Mutlaka haklının hakkı alınsın,  
Ulusumuz yok olmasın sallarda.

### **4.3. Toplumsal Olaylara Yönelik Eleştiriler**

Toplumsal olaylara yönelik eleştirilerde esas vurgunun Sivas Olayları'na yapıldığı görülür. Âşık, âşıklık geleneğine vurgu yaparak âşığın dilini ve sazını halkın dili ve sazı olarak görür. Âşığın hakkın yolunda ilerlediğine değinerek âşıkların ham değil bilakis pişmiş olduklarını aktarır. Bu bağlamda âşıklık geleneği üzerinden Maraş ve Sivas Olayları hatırlanarak eleştiriye ve kınamaya tabi tutulur.

### **Yaksanız da Ozanları**

Bir giderler bin gelirler,  
Yaksanız da ozanları.  
Küllerden filiz verirler,  
Yaksanız da ozanları.

### **Neler Sorulur**

Kapanmıyor yaraları kaniyor,  
Yıllar geçse hala Sivas yanıyor,  
Sazlar çalınıp semahlar dönüyor,  
Bakalım divanda neler sorulur.

### **Söyler Ozanlar**

Sözü dilindedir silahı yoktur,  
Sazı elindedir kaygısı çoktur,  
Ozan yakmanıza gerek de yoktur,  
Aşkın ateşinde yanar ozanlar.

### **Gördük Bunları**

Barış diye insanları kandırır,  
Maraş'ta, Sivas'ta, gördük bunları,  
Her yer savaş alanını andırır,  
Ülkeleri içinde gördük bunları.

## **5. Toplumsal Şiddet ve Nefret Suçlarına Yönelik Eleştiriler**

### **5.1. Kadına Şiddet ve Töre Cinayetlerine Yönelik Eleştiriler**

Âşık, yetişmiş olduğu sosyal çevredeki sorunlara kayıtsız kalmayarak şiirlerinde kadın istismarını yoğun olarak işlemiştir. Dost Meryem bir kadın olarak kadının yaşadığı sorunları belki de duygudaşlık hissederek sık sık ele almıştır. Şair, kadının sosyal konumu meselesini “töre” ve “kader” kavramları arasında iki farklı şiirle şu şekilde işler:

#### **Töre Diye**

Duyanın yüreği sızlar,  
Namlu ağızda genç kızlar,  
Güldünya Bahargül Nazlar,  
Öldürürler töre diye.

#### **Kader Diye**

Dost Meryem üzülür neleri görmüş,  
Göğsünden sırtından kurşunlar yemiş,  
Öldürmüş gençleri töredir demiş,  
Kader diye suçlanmadı Azrail.

## 5.2. Nefret Suçlarına Yönelik Eleştiriler

Âşık, nefret, kin, kasvet, bencillik, hırçınlık gibi duyguları eleştirerek insan sevgisinin yerleşmesi gerektiğini, kinin nefretin faydası olmayacağını vurgular. Bu duyguları taşıyanları gaflette olarak nitelendirmiş, insanlık yolunda geri kaldıklarını ifade etmiştir. Dost Meryem'in şiirleri nefret söylemlerine karşı bir başkaldırı niteliğindedir.

### **Barışla Dünya**

Umutla yaşanır umut bitmesin,  
Kimse kimseye kin kasvet gütmesin,  
Eşin dostun gıybetini etmesin,  
Barışı mühürle barışla dünya

### **Divane Gönül**

Arındır gönlünü kinden nefretten,  
Düşme sen gaflete divane gönül.  
Gücünü alırsın Hak'tan kudretten,  
Düşme sen gaflete divane gönül.

### **Akıl Fukarası**

Akıl fukarası zengin olanlar,  
Servetiniz bir dikili taş bilin.  
İnsanlık yolundan geri kalanlar,  
Akıbeti iki damla yaş bilin.

### **Bizim Önderimiz Mustafa Kemal**

Eğilmez başımız eğilmez diktir,  
Rekabet insanlık ustamız tektir,  
İyilik insanda kazanç gütmeiktir,  
Muhabbet demini bulur ballarda

### **Beterin de Beteri**

Açtım gönül kapısını, giren var mı içeri,  
Dünya bakîdir sanma, herkes burda göç eri,  
Dost Meryem'e söyle vardır beterin de beteri,  
Kanmayasın harama, olmayasın suç eri

## 5.3. Toplumsal Şiddete Yönelik Eleştiriler

Toplumsal şiddette, her türlü silahlı ve silahsız çatışma halleri âşık tarafından eleştirilir. Şiddet tarafgiri olan zalimlerin zulümleri sonucunda

mazlumların durumunu “solan çiçeklerle” ifade eden âşık, şiddetin sebep olacağı ağır sonuçları Sırat Köprüsü’yle ilişkilendirerek aktarır. “Kurşun yerine gül atmak” edebî söyleyişi içerisinde barışçıl dünya görüşünün yanı sıra sosyal bütünleşmeyi ve kardeşliği vurgular.

### **Gönüller Şehrine**

Hayatın yükünü tüy mü sanarsın,  
Atılan kurşunu gül mü sanarsın,  
Sırat köprüsünü bir mi sanarsın,  
Nice sıratları yaşarken gördüm

### **Ben Seversem Sen Seversen**

Kardeş kardeşine etmesin zulüm,  
Solmasın çiçekler, goncalar gülüm,  
Kapıda bekliyor ecelsiz ölüm,  
Ben ölürsem, sen ölürsen, o ölür

## **6. Sosyo-Politik Yapıya Yönelik Eleştiriler**

Sosyo-politik alandaki eleştiriler, ideal yönetim anlayışından sapmaları içerir. Kötü yönetim vurgulanır. Politik açıdan dahili ve harici ülkenin satıldığı vatandaşın bağrının yandığı aktarılır. Halkın bölünerek birbirine düşman edildiği ve emperyalist güçlerle iş birliği yapıldığı yöneltelen eleştiriler arasındadır. Halkın özellikle gençlerin dertlerinin artmasına milli bir hassasiyetle politik açıdan dikkat çekilir. Sosyal bütünleşmenin gerçekleşmediği, umutsuzluğun ve hilekârlığın hâkim olduğu sosyal yapı eleştirilir. Toplumsal olaylarda olduğu gibi Sivas Olayları’na göndermede bulunarak “bizler yandık”, “bizler asıldık”, “al kanlara boyandık” denilerek eleştirilmiştir.

### **Talan Etti**

Mala talan, cana talan,  
Talan etti Türkiye’yi,  
Boş konuşur hepsi yalan,  
Talan etti Türkiye’yi.

### **Havar Havar**

Sinemizi deldiniz, halimize güldünüz,  
Milletin oyu ile başımıza geldiniz,  
Yok sayarsan bizleri sandıklarda öldünüz,  
Defolun başımızdan, bağırsak havar havar

**Vay Bizim**

Açların halinden anlamaz toklar,  
Seçim zamanı gelir nabzını yoklar,  
Sinemizi deler çengelli oklar,  
Evlat bizim, devlet bizim, oy bizim.

**Tahta Kaşık**

Bildik ama yiyenleri,  
Susturdular diyenleri,  
Atlas libas giyenleri,  
Biz aradık sen gizledin.

**7. Ekoloji (Bitki-Hayvan) Tahribatına Yönelik Eleştiriler**

Orman yangınları, gıda israfı, hayvana şiddet, ağaç tahribatı başlıklarıyla özetlenebilecek doğa ve hayvanlarla kurulan yıkıcı ilişki, Dost Meryem'in eleştirdiği bir diğer alandır. Bu durum edebi metinleri çevreci perspektif ile yorumlayan edebiyat-çevre ya da ekoloji-kültür arasındaki ilişkileri ele alan ekoeleştiri (Oppermann 9) yaklaşımını yansıtır. Rueckert ekolojiyi "Ekoloji prensiplerinin edebiyata uyarlanması" olarak tanımlar (Oppermann 10). Bu doğrultuda çevre krizlerini şiire aktaran Dost Meryem'in edebî verimleri dikkat çekicidir. Kuş, ağaç, akarsu vb. doğa unsurlarıyla pastoral bir tablo çizen âşık, insanların yaşama hevesini, doğadan aldığını vurgulayarak doğayı ve doğa bilincini gelecek kuşağa aktarılacak bir sorumluluk olarak görür. Bu konudaki şiirler, sosyal eleştiri bağlamındaki şiirler içerisinde nice-lik olarak diğer izleklere göre az durmaktadır.

**Yakma Bizi**

Ateşi salma ormana,  
Bile bile yakma bizi.  
Çevirme sisli dumana,  
Göre göre yakma bizi

**Şikâyetim Var**

Kimisi, ekmeği çöpe döküyor,  
Kimisi, açlıktan boyun büküyor,  
Kimisi, fidanı kökten söküyor,  
Kullardan yana şikâyetim var

**Ağaçla Çocuk**

Gel arkadaş olalım yaş iken kesme bizi,  
Rengârenk çiçek açar süsleriz kendimizi,  
Özenerek büyüttük topla sen meyvemizi,  
Vasiyetimdir sana, koru satma malını.

**Hayvan ile İnsan**

Adıma hayvan dedin, ben çalıştım sen yedin,  
Ben çıplak gezer iken libasları sen giydin,  
Ben horlandım görmedin, sen ağaydın sen beydin,  
Bize hayvan dediniz, size dediler insan

**8. İnanç Yapısı ve Dinî Yaşam Biçimine Yönelik Eleştiriler**

Dost Meryem şiirlerinde inanç sistemine, dinî karizmatik şahsiyetlere, kutsal değerlere yer verirken mucizeler, hurafeler, boş inanışlar, cehalet etrafında köktendinci, bağnaz, hacı, hoca, şeyh, şih, molla kılığındaki dincileri ve sözde din adamlarını eleştirerek şarlatan olarak görür. Dinin hakiki biçimde yaşanmasını, aydın öncülere (Hacı Bektaş Veli, Mustafa Kemal Atatürk), cumhuriyet yönetim biçimine ve akıl ve bilim ışığında olmaya bağlar.

**Mustafa Kemal**

Mucize bekler yaşlısı genci,  
Hacısı hocası çoğalmış dinci,  
Bizlere farz oldu aydın bir öncü,  
Mumla aranıyor Mustafa Kemal

**Şikayetim Var**

Kime verdin adaleti payından,  
Koru bizi zalim yobaz hayından,  
Herkes geldi ise Âdem soyundan,  
Kullardan yana şikâyeti var.

**En Güzel Günü**

Dünyayı araştır eşi bulunmaz,  
Atatürk'ü yeren insan olamaz,  
Şeyhler şihlar onda vucut bulamaz,  
Cumhûriyet vatanın en güz el günü

**Biri Hacı Bektaş Biri Atatürk**

Ülke çırpınıırken ah ile vahtan,  
Çoğalmıştı ülkemizde şarlatan,  
Bizleri kurtaran kara çarşaftan,  
Biri Hacı Bektaş, biri Atatürk

**Zamana Düştüm**

Yükünü tutanlar devranı sürdü,  
Böyle bir acayip zamana düştüm.  
Her tarafı kara çarşaf бүrүdү,  
Böyle bir acayip zamana düştüm.

**Kağıtla Kalem**

Sen kâğıtsın, ben kalem; ikimiz bir olursak,  
Dünyayı yönetiriz aklımızı kullansak,  
Bilgi ile donansak ondan sonra okunsak,  
Aramızda barınmaz ne cehalet ne molla

**9. Alevi İnanç Sistemi Bağlamındaki Sosyal Eleştiriler**

Geleneksel bilgi ile musahiplik kurumunun oluşturulması ve devamlılığında kilit rolde olan kültürel bellek içerisinde musahipliğin gereklerine uygun davranmayarak düşkün durumuna düşen bir kişi, dede yetkisi ile ceme alınmaz. Kişi yasaklama ve engelleme ile karşı karşıya kaldığından sosyal örgütün ve toplumsal kontrolün dışına itilir ve kültürel bellekle etkileşim halinde olamayacağından kültürel kodlardan mahrum kalarak süreç içerisinde “öteki” konumuna düşer (Akın, “Kültürel Bellek Aktarımında” 307). Bu bağlamda Dost Meryem’in halk ceminde düşkün olanları eleştirdiği görülür.

**Habersiz**

Dost Meryem de söyler pişkin,  
Halk ceminde olma düşkün,  
Yaşar iken şaşkın şaşkın,  
Yıllarım geçti habersiz

Dost Meryem, Muaviye’nin oğlu Yezid’in şahsında, kana susayarak masumların canlarına kıyanları eleştirir ve bu kişilere “kâfir” nitelendirmesi yapar. Mervan’ın soyundan gelen birinin İmam Hüseyin’i Kerbala’da şehit etmesi olayına atıfta bulunularak Türkiye’yi bölmeye çalışanların Mervan soyundan geldiği aktarmıştır. Ayrıca Kerbela’da İmam Hüseyin’in Yezid tarafından öldürülmesinin sızısının dinmediğini aktarır.

**Neler Sorulur**

Kâfir Yezit susamıştır kanına,  
Nasıl kıydın masumların canına,  
Ettiklerin kâr mı kalır yanına,  
Bakalım divanda neler sorulur.

### **Bizim Önderimiz Mustafa Kemal**

Sağa sola bölme, doğru ileri,  
Türkiye çağdaştır döndürme geri,  
Asimile olanlar Mervan'ın dölü,  
Felek çarkı çeviriyor kulvarda.

### **Yaz Sen Gazeteci**

Divit kalemin ucu kırmızı,  
Yaz sen gazeteci gelinlik kızı,  
Kerbela çölünde dinmez bu sızı,  
Yaz sen gazeteci gelinlik kızı.

Ata, dede, baba ve abdal adı verilen belli siyâsî, itikâdî ve liderlik vasıflarına sahip karizmatik önderler, ocak yapılanmasını oluşturmuş ve hiyerarşik bir teşkilatlanma meydana getirmişlerdir (Akın, "Alevilikte Ocak..." 242, 259). Dede, veli, şeyh olarak bilinen karizmatik şahsiyetler kült oluşturarak toplumdaki sosyal, dinî ve ahlaki değerlerinin tamamının yahut bir kısmının temsilcisi konumuna gelirler (Ocak 5-6). Dost Meryem şiirinde dedenin, dede babanın kalmadığı dolayısıyla inanç sisteminin aksayan yönleri vurgular.

### **Baba Yurduna**

Ne dedesi kalmış ne babası,  
Dört hat arazi bir de yabası,  
Uğraşıp didinmiş boşa çabası,  
Kimse varamamış ağız tadına

### **Sonuç**

Diyarbakır'da âşıklık geleneğinin canlılığının ve Türkmen Aleviler arasındaki yaygınlığının bir temsilcisi olan Dost Meryem'in şiirlerinin eleştirel yönünün kuvvetli olduğu dikkat çekmektedir. Sosyal eleştirilerinde halkın belleğinde yer etmiş kişi ve olaylarla ilişkiler kurularak eleştiriler gerçekleştirilmiştir. Bu ilişkilerden bazılarında Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, Mahzuni Baba, Atatürk, Kerbela Olayı, Sivas Olayı ve Kurtuluş Savaşı dikkat çekicidir. İçerisinde bulunduğu toplumun sorunlarına kayıtsız kalmayan âşığın incelemeye konu olan şiirlerinde; kadın, din, aile, eğitim, etik ve gelir adaletsizliği, işsizlik, sosyal adaletsizlik gibi sosyal tenkit unsurlarının vurgulanmasının yanında söz konusu şiirler, Alevi-Bektaşî şiir geleneğindeki yol ve süreğin kuşaklararasılığının sağlanmasında önemli bir işleve sahip olduğu görülmüştür.

**Kaynakça**

- Akın, Bülent. *Dost Meryem Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*. İstanbul: Horosan Yayınları, 2010.
- —. “Alevilikte ‘Ocak’: Kavramsal Çerçeveye ve Tarihi Arka Plana Yeni Bir Bakış” *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 2017. 239-264.
- Akın, Erdem. “Kültürel Bellek Aktarımında Sosyal Örgütlenme ve Kontrol Mekanizması İlişkisi: Musahiplik Kurumu Örneği”. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi* 18, 2018. 295-318.
- Bascom, William. R. “Four Function of Folklore”. *The Journal of American Folklore* 266, 1954. 333-349.
- Çıblak, Nilgün. *Âşık Şiirinde Taşlamalar*. Ankara: Ürün Yayınları, 2008.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Türk Halk İnançlarında Evliya Menkıbeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1984.
- Opperman, Serpil. “Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü”. *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ed.: Serpil Opperman, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2012. 9-57.

***GELECEK KUŞAKLARA AKTARIM OTURUMU***

## Âşık Şiirinden Romana Anlatı Kimliği

### Narrative Identity From Minstrel Poetry To Novel

Duygu OYLUBAŞ KATFAR\*

#### Özet

Söylem türleri heterojendir ve bu oluşun edebiyat dışı katmanlarla ilişkisi türsel kabuller üzerine düşündürür. Bu düşünce, üslubun hükmettiği özne ya da yazar ile alt türler hâlini alabilir, bir metni yeniden üretebilir, metinlerarasılık veya çerçeve metin kurabilir. Düşünce özgüllüğü aslında bir önceki metin üzerinden kurulanı malzeme edinerek okurla yapılan tür sözleşmesinde biriciktir. Ancak anlatı kimliği, metnin içsel mantığıyla şekillenir ve âdeta cisimleşir. Böylece bilinç edimselleşir, diyalojik üst ton hâkim olur. Bu ton çok sesli imgelerle kesişir.

Söylem türlerinden şiir, insanın kendiyile diyalojik ilişki kurmasıdır. Âşık şiiri ise gerçek diyalogun ilişkileriyle de diyalojik karşılaştırmalar üretir. Atışmalar ile sınanma, çıraklık devresinden geçerek ustalardan öğrenme, rüya öncesi ile sonrası arasındaki eşiği geçerek erginleşme aşamaları bu üretimi örnekler. Bu örneklerdeki yaratıcı edim anlamsal bir sonu olmayan değişken formlara kapı açar. Burada antik tragedyadan âşık şiirine, destana, hikâyeye ve romana dönüşme hâli gibi bir etkilenme teorisi söz konusudur denilebilir. Uyku eşiğiyle şiirinde çıraklıktan erginleşen âşık, romanında kendi sanatının bilincinde olan yazarın imgesini taşıyan karakter ile daimonikleşir. Karakter, âşığın yücesine tepki olarak karşı-yüceye ulaşır. Bu etkilenme tarzı gerek söylem türü gerek imge ve aslında yazınsal üretimin oluşumuna katkı sağlamıştır. Başkalaşım zaten ilk örneklerini şiirle verir ve yeni biçimler insanın kendini anlatma ihtiyacı ve bilincin ön plana çıkmasıyla okurun keşfine odaklanarak gerçekleşir.

Çalışmada âşık şiirinden romana özellikle sanatçı romanına kadar bilincin izdüşümleri tartışılacak ve başkalaşımın yeniden varoluşu, gelenekten gelecek kuşaklara aktarımda sorgulanmış olacaktır. Âşık şiirinin ve sanatçı

\* Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: duygu.oylubas@kapadokya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2511-9844

romanının seçilmesinin sebebi her iki türün de kendi dönüşümünde bilinci eşik olarak kullanmasıdır. Bu sebeple mahlas almaktan kimlik kazanmaya yönelik edimler, söylem türleri üzerinden yorumlanacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Anlatı kimliği, âşık şiiri, roman, rüya, bilinç.

### Abstract

Discourse genres are heterogeneous and the relationship of this formation with extraliterary layers leads to an idea about generic acceptance. This idea can transform into sub-genres, reproduce a text, form intertextuality or frame text with the subject or author dominated by style. Freedom of opinion is, in fact, unique in a genre agreement made with the reader using the material produced in the initial text. However, narrative identity is shaped or almost materializes with the internal logic of the text. Thus, conscience actualizes, and dialogic overtone becomes dominant. This tone intercepts with polyphonic images.

Poetry, one of the discourse genres, is one's dialogic relationship with oneself. Minstrel poetry, on the other hand, produces dialogic comparisons with the relationships of the actual dialogue. Being tested with calls-and-responses, learning from masters by going through the stage of apprenticeship, maturing by crossing the threshold between pre-dream and post-dream are some of the examples of this production. The creative act in these examples opens the door to variable forms that are infinite in terms of meaning. It can be suggested that there is an influence theory such as a transformation from tragedy to minstrel poetry, legends, story, and novel. The minstrel, whose poetry matures with the sleep threshold in the apprenticeship stage, goes through daimonization in their novel with the character that carries the image of the author who is aware of their own skill. The character reaches against-supreme as a reaction to the supreme of the minstrel. This type of influence contributes to the formation of not only the discourse genre but also the image, and in fact, the literary production. Transformation gives its first examples with poetry and new styles emerge when one's need for self-expression and conscience stand out; and by focusing the discovery of the reader.

In this notice, the projection of conscience is discussed from minstrel poetry to novel, and especially artist novel, and the re-existence of transformation is questioned within the transfer from tradition to future generations. Minstrel poetry and artist novel are chosen because both of the genres use the conscience as a threshold in their own transformation. Therefore, acts

that transforms from taking a pseudonym into gaining an identity are discussed through discourse genres.

**Key Words:** Narrative identity, minstrel poetry, novel, dream, conscience.

## Giriş

Metinlerin kimliği sabit değildir. Metinlerin sınıflanması toplumsal koşullarla insanın değişen dünyasının etkileriyle mümkündür. Todorov da *Edebiyat Kavramı*'nda tek ya da birkaç türün dönüşümünden türlerin oluşumunu anlatırken söylemin yaratıcısının tarihsel varlığına değinir (Todorov 28). Bu tarihsel varlığın tanıklıkları, bir tür kodlamadır. Kodlama, insanın öyküsünü sayısız anlatım biçimiyle bir araya getirmedir. Böylece 'anlatma makamı'<sup>1</sup> ima edilen her anlatıda kurguyu önceler. Marie-Laure Ryan'ın öne sürdüğü 'tüm-kurgusalılık'<sup>2</sup> öğretisi de kurmaca ile kurmaca olmayan arasındaki geleneksel ayrımı kabul etmeyip bütün metinlerin dolayısıyla da bütün anlatıların kurgusal olduğunu varsayar (Dervişcemaloğlu 89). Bahsedilen varsayım söylemlerarasılık ile yeniden kurulur. Yeniden kurgulama da toplumsal bellekle ilişkilendirilebilir.

Yeni bir söyleme biçiminin doğuşu aslında metindeki yerdeşlikleri bulma ve sınıflandırarak tanımlama girişimleri aracılığıyla belleğin öğretileriyle ortaklaşır. Bunu sözlü kültürden itibaren düşünmek mümkündür. Âşık şiiri bu belleğin folklor üzerinden kendini sınıflandırabileceği sözlü edebiyattan dönüşür. Çünkü "... ulusal kültürün klasikleşmiş temel yapıcı unsurlarını ölü birer yapıt olma durumundan kurtarmanın en etkili yolu onları sürekli olarak yeniden kullanmak, bir başka deyişle güncellemektir." (Aktulum 53). Bu güncelleme 'türlerarasılık'<sup>3</sup>ı doğurur. Türsel sorgulamayı zorunlu hâle getiren değişim, yeni formun köklerini aramasıyla gerçekleşmiş olur. Mesela sözlü kültür ürününün formundan çıkıp şiir, roman veya sinemaya uyarlanması göstergeler arası bir değişim gerektirir. Ancak bu değişim Foucault'un antropolojik uyku (Foucault 434) kavramında söz ettiği gibi hâlâ kendisinden kopamayan insanın türlerdeki köklerini de arayışına benzer. Bu yüzden toplumsal bilincin biçimlendirilmiş hâlini yeniden yaratı ve bu yaratıcı yazarlık süreciyle yakalamaya çalışmak gerekir.

1 İngilizce terim karşılığı: Narrative instance.

2 İngilizce terim karşılığı: Panfictionality.

3 İngilizce terim karşılığı: Intergenericite.

## Bizde Olandan Bizde Kalana: Nazımdan Nesir Fikrine Geçişte Anlatı Kimliği

Şiire hâkimiyet veren ögenin nazımla sınırlı olmadığı aşıkârdır. Bir dizeden diğerine geçerken nazımın bıraktıkları, mensur şiirde de benzer bir geçişle mümkündür. Yine de türün kimliği şiirsel bir mirasla karşılaşır. Ancak “Nesir karşısında şiirin kimliğini adımlama olasılığı üzerinden giderek serdetmediği sürece şiirin hiçbir tanımı tam anlamıyla tatminkâr değildir.” (Agamben 27). Şiirin kendine özgü doğası varoluşu üzerine düşünülerek kavranabilir. Klasik şiirin tematik yönü yüce olana yaklaşırken Romantizm ile her şeyin şiirin konusu hâline gelebilmesi âşık şiirinin de sınırlarını çizmesini sağlar (Alkan 42). 18. yy. itibarıyla da nesrin egemenliği şiirin doğasına dâhil olur. Mesnevilerin, destanların hikâyeye dönüşümünü hazırlayan şartlar keşfedilmeye başlanır. Bu keşfi Alkan, *Şiir Sanatı* kitabında “Cromwel Ön Sözü” ile anlatır. İlkel dönemlerin ataerkil ve ortakçıl olarak aile büyüğünün sorumluluğunda olması ve insanların büyük geçim sorunlarından uzak kalmasıyla kaygı seviyelerinin az bulunması edebî üretimlerini de etkiler. Doğaçlama koşmalar, çoban deyişleri ve destanlar türetilir (Alkan 217). Ancak bu anlatılar tanrısal odaklıdır ve bireyin keşfi için nesre ihtiyaç duyulacaktır. Burada Tanpınar’ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin “Giriş” kısmında Türk edebiyatının nesre geçişinin gecikmesine dair görüşlerini hatırlamak gerekir. İnsanın gerçeğine odaklanmayan bir edebiyat hayalden düşünce anlatımına geçemez. Tanpınar’ın dediği gibi Hristiyan toplumlarda romanın doğuşunun erken olmasının sebebi de günah çıkarmanın varlığıdır (Tanpınar 44). Çünkü insan günah çıkarma sayesinde kendiyi yüzleşir ve insanın trajedisi görünür olur. Divan edebiyatında ise, saray istiaresi etrafında Tanpınar’ın ‘aşağıdan yukarıya seviş tarzı’ dediği kulluk-tanrısal ilişki hâkimdir. Sadece kasidenin bölümleri düşünülerek dahi bu durumun farkına varılabilir. Estetiği insanın gerçeğiyle buluşturmayan anlatı “... sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kulluktur” (Tanpınar 24). Bu kulluk yazın sürecinin tanrısal olduğunu da vurgular. Tanpınar’a gelene kadar bunun defalarca tartışması yapıldığı gibi sonrasında da devam eder. Divan şiirinin kendini sürekli mükemmel gören rejimin nesir türünün doğuşunu geciktirdiği aşıkârdır. Ancak âşık şiiri kendi kendine yeterli olmayı fark eden insanın realite terbiyesiyle var olabilecektir. Bu varoluş Tanpınar’ın terimleri üzerinden belirtilirse ‘psikolojik tecessüs’ ve ‘tenkit’ ile de roman türünün gelişimini destekleyecektir (Tanpınar 44).

Ferdin kendi içine eğilmesinin mümkün olmaması şiirin şekli bazı özellikleri yüzündendi. Yine romana geçilememenin bir sebebi de tenkit yokluğundandı. Çünkü her yeni metin, öncekinin tenkididir (Tanpınar 44). Elbette

Tanpınar sebepler arasında burjuvazinin doğmayışının etkilerini de sayar. Çünkü Türkçede nesrin ortaya çıkabilmesi için insan ve cemiyet müesseselerinin değişmesi gerekirdi. Sanatın işlenmesiyle Romantizmden önce insan şiirle daha çok meşgul olabilir. Romantizm sonrası ise, insan özünü daha ayrıntılı ifade biçimine ihtiyaç duyar. Hatta sadece biçim de değil, kendine özgü anlatıma bu biçim değişikliği sonrası ulaşabilir. Âşık şiirinin şairi de aslında kendini bu yaratıcı kimliği sonrasında düşünebilir. Âşık şiirinde şairin gözlem alanı ve benliği önem taşır. Mahlasını dahi şiirde taşıması bunu gösterir. Şair burada kendine döner ve kurgu içindeki anlatıcı gibi karakterleştirdiği kendine bakar. Gözlem alanıyla okuyucusuna da ancak bu şekilde daha yakın olabilir. Mahlas tabii ki bir ölçü değildir. Divan şiirinde de mevcuttur. Ancak âşığın yerel tarihle ilişkili olması ve bunu anlatma aracı kılması daha detaylı bir uğraşı getirir. Yerel tarih yerel kimliğin de varlığını gösterir. Tarihin insansızlaştırıldığı ve boşluk bıraktığı yerden çıkarıp yaşanılır olana evrilir. Türlerde de insana ve boşluk bırakılan örgütlere bakış benzerdir. Şiir eksilterek toplama, nesir bir nevi saçma sanatıdır (Durmuş 6). Sonuç olarak âşık şiirinden nesre doğru -roman özelinde düşünülebilir- anlatı kimliği, türler arasındaki 'tümkurgusallık'a benzer bir çıraklık evresini ve kritik eşiği içerisinde taşımaktadır.

### **Tür Kuramında Başkalaşım Arzusundan Sanatçının Çıraklığına Bakış**

Türler de sanatçılar gibi çıraklık evresinden geçer. Âşık adayının söz söyleme kabiliyetini geliştirme, kültürel aktarımı takip etme, biyografik âşık hikâyelerini ortaya çıkarma bakımından usta malı deyişleri önemlidir (Saluk 346). Âşık şiirinde ustayla öğrenci arasında bir rekabet söz konusudur ve bu rekabet yaratıcı yeteneğin psikolojisine götürür. Sanatçının nasıl olgunlaşacağı, hangi iç süreçleri beraberinde getireceği düşünülmelidir. Âşıklar, usta-çırak ilişkisi ile nesiller boyu kendisine aktarılanları söylerken bir metafor üzerinden bu çıraklık evresini aşarlar. Tıpkı romanın doğuşunda Türk edebiyatının çektiği sancı gibi erginlenir. Herzegudan Hak âşığına kadar, bildungsromandan künstler romana kadar baba-oğul metaforu hâkimdir. Elbette baba burada bir kişi değildir. Babanın simgesel işlevi çırağın ustası olma rolüyle sanatçının kendini keşfetmesini sağlar. Böylece âşık benliğini kurabilir. Roman türü içerisinde de benlik kurgusu en çok olgunlaşma/bildungsroman ve sanatçı romanıyla kendini gösterir. Künstler yani sanatçı romanında toplumla uyumlu olmayan bir karakter üzerinden sanatsal serüvene şahit olunur. Âşık şiirindeki sanatsal serüvenle bu anlamda birleşir. Her ikisinde de sanatçı merkezdedir. Sanatçının gelişimi ve yaratıcılık anına

odaklanır. Ama âşık şiirinin toplumla olan ilişkisine bakıldığında bildungsromana daha yakın olduğu görülür. Sanat yolunda birtakım engellerle karşılaşır. Bu engellerle yüzleşmesi ve hesaplaşması söz konusu olur. Şairin de roman kahramanı gibi genç yaşta bir yetenek göstermesi ve isim alması benzer bir çıraklık dönemini geçirmelerini gerektirir. Sadece aydınlanma anını yani sınanmayı kaçırmaması önemlidir. Bu sınanmada da aslında iki tür, doğrudan karşılaştırılmamaktadır. Mesela Murat Gülsoy'un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'ındaki yazar-anlatıcı-karakter sac ayağı "Sefil Veysel Hak'tan ister muradı" (Şatıroğlu 29) dizesindekiyle benzerdir. Kimin konuştuğu sorusu her iki türe yönelen bilinç bakımından karşılaştırılmaktadır. Şiir özelinde olmasa da Otto Rank'ın *Kahramanın Doğuş Miti* kitabında da bu eşik aynı bilinç üzerinden özellikle vurgulanır.

### **Yazınsal Eşik: Badeli Âşıktan Hayalperest Roman Karakterine Rüya**

İnsanı anlatan metinlerin seyri anlatı kimliği üzerinden tartışılmalıdır. Anlatı kimliği ise bir eşik üzerinden belirlenebilir. Aydınlanma anının eşiği uykudur. Şiirden romana geçiş ise uyku ile uyanıklık arasındaki hâl gibidir. Burada özellikle âşık şiirinin değerlendirilmesinin sebebi bilinçle alakalıdır. Âşık şiirinde söz konusu olan uykuya dalma, rüya görme, konuşamama, bir başka âşık tarafından sınanma Freud'un yaratıcılığı gündüz düşlerine benzetmesini (Cebeci 120) hatırlatır.

Künstler romanda da rüya yazım sürecine şekil veren bir izlektir. Rüya-dan hayale geçiş, şiirden romana geçiştir. Rüya bilinçdışıdan bilince geçiş yapma eşiğidir. Türler ortak bir rüya sembolizminin bilinçdışı ve bilinç arasındaki eşiğini paylaşırlar. Eşik, bir öncesiyle ve bir sonrasıyla bağlantı kurar. Saz ve kalem hatta musiki ile iç ses arasındaki tüm alanları hatırlatır. Hem içeride hem dışarıda olma hâli bu durumu mekânsallaştırır. Eşik sürekliliğin sağlanması için önemlidir. Âşığın rüyasıyla karakterin zihni aynı yer hâline gelir. Âşık edebiyatında pirin aracılığıyla kazanılan tanrısallık, yazma eyleminin de bir parçasıdır. Ustası yanında ya da bade içerek âşık olma ilhamla yazma gibidir. Her ikisinde de bir hazırlık evresi olur. Âşığın rüyasına benzer gündüz düşleri ve sonrasında da uyanışla ilk deyiş gerçekleşir. Burada âşık şiirinin hazırlık evresi, rüya, uyanış ve ilk deyiş (Günay, "Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili" 155) evreleri hatırlanmalıdır. Hatta âşığın uyanış evresinde birinin sazına dokunarak onun kendine gelmesinden önceki deli hâli, yazarlığın delilikle ilişkilendirilmesiyle örtüşür. Tanrısal esin sonrası âşığın uyandıktan sonra bilinçdışına odaklanması, kurgu metinlerindeki karakterlerin bilinçdışı yaratımıyla ilişkilendirilebilir.

Aslında badesiz âşıklar da vardır ve badesiz âşıkların eşiği belleğin anım-sama yetisinden uzaklaşmasıyla mümkün olur. Böylece yaratım gerçekleşerek kimlik de kazanılacaktır.

Âşık şiirindeki şahsın bilinci badeli âşıktan roman karakterine hatta özellikle sanatçı roman karakterine dönüşen bir bilinçtir. Burada rüya, bade bir eşiktir. Badeli âşık Âşık Sümmani üzerinden düşünüldüğünde o, dervişler elinden bade içmiş ve Gülperi adlı bir kıza âşık olmuştur. Mahlasını da rüyada dervişler vermiştir. Cennet pınarının suyunu içen Âşık Şenlik'in de rüyasını konu alan bir hikâyesi bulunmaktadır. Rüyada bade ve pir motifinin varlığı sonucu kazanılan yetenek ritüel olarak âşıklığa geçişin ilk aşamasıdır. Böylece irticalen şiir söyleme yeteneği kazanılan bir eşik aşılmış olur. Âşık Veysel'in kör olması ve tanrısal esinle ünlü halk ozanına dönüşümü badesiz aşılan bir eşiğin göstergesidir. Umay Günay'ın onunla ilgili rüya gördüğüne dair bir bilgi edinilmediğinden bahseder ve kalbe doğmanın rüya yerine geçişi üzerine ilk deyişin söylenmesi durumunu açıklar. Bu durum tür kuramı üzerinden de düşünüldüğünde değişen bakış açısı ve dinleyicinin okuyucu formuna dönüşümüyle ilişkilendirilebilir. Anlatının gerçeklikle ilişkisi burada belirir. Âşık Veysel'in,

Kırk yaşımdan sonra kalbime ilham  
Erişti Mevlâdan bir ihsan oldu  
Hakk'ı bilenlere hazırdır her an  
İnkâr edenlere sır nihan oldu  
(...)  
Nuru ile bu âlemi kapladı  
Âzimidir kerimdir gafurdur adı  
Sefil Veysel Hak'tan ister muradı  
Muradlar verecek cömertkân oldu (Şatıroğlu 29)

şiiri metnin dışındaki gerçekliği de hatırlatarak bu iç konuşmayı gösterir. Ondaki eşiği çıraklık evresindeki kazanımlarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Ustalık rolündeki Ahmet Kutsi Tecer ile Veysel arasındaki bağ (Günay, "Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği" 25) gelecek kuşaklara aktarım rolünü kolektif hafızaya taşır ve bu hafıza vecd hâli gibi ilhamla yeniden üretilir. İlham aslında bilinçdışıdan taşınanlardır. Bu mirası taçlandıran atışmalarla da rüya motifi etrafında baba-oğul mitlerini taşıyan bir karşılaşmayı getirerek ruhsal büyüme sürecini sanat yapıtının işleviyle ilişkilendirir. Mesela Ercişli Emrah'ın babasını mat etmesindeki uyku hâlinde pirl buluşma evresi psikanalitik çıkarım sağlar. Jung'a göre rüya ruhsal büyüme sürecidir

yani eşiktir. O, yapıtın sanatçının idi ve egosu arasında bir iletişim olduğunu söyler ve sanat yapıtının işlevini rüyaya benzetir (Cebeci 183). Eserlerde bilinçdışı bir fantezi vardır. Katharsis bilinçdışındaki yükü azaltır. Eşik bir nevi katarsis olarak bilince taşınanlara aracı olur. Bu aracılıkta Freud'un oceanic kavramı yani aşkınlık belirir, sanatçının kendisiyle dış dünya arasındaki sınırları kalkar (Cebeci 122).

Âşığın uyandıktan sonra bilinçdışına odaklanması, kurgu metinlerindeki karakterlerin bilinçdışı yaratımı ile benzerdir. Âşığın baygın yani kimliksiz hâli ile sanatçı romanı yazarının rüya önceki hâli aynıdır. Mesela Murat Gülsoy'un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman'da* çoğul anlatıcı vardır. Karakter anlatıcının "silahın üzerindeki parmak izlerini silip hikâyeden çıktım" (Gülsoy 16) demesi romanın en dikkat çekici kısmıdır. Anlatıcının varlığını sorgulamaktadır. Hatta romanda Merve'nin dedesinin ise başka insanların rüyalarına girebilme yeteneğine sahip olması ve bu eşığın eyleyicisinin dede olması da oldukça ironiktir. Burada âşık şiirindeki benzer bir sembolizm hâkimdir. Romanda anlatıcı bir karakterdir ve mesleği de yazarlıktır. Tıpkı şiirdeki kutsal ruhun, romanda iç benliği olması gibidir. Bu durum şiirde alışılengelenen anonimlik sonrası anlatıcı tipolojisi bakımından düşünüldüğünde Âşık Veysel'in "Sefil Veysel Hak'tan ister muradı" (Şatıroğlu 29) diyenin de Âşık Veysel olmasıyla eş değerdir. Hatta âşıkların kendileriyle ilgili taşlamalarındaki ya da Karacaoğlan mahlasıyla "yaradan söyletir dillerimizi" (Sakaoğlu 433) dizesindeki gibi konuşanın kendine ve kendi benliğinin bütününe baktığı yerdir anlatı bilinci. Sanat yapıtını algılayan kişiler bu anlamda önemlidir. Çünkü bilinç aynı zamanda anlatının kimliğini bu doğrultuda belirler.

### **Sonuç: İnsanın Bilincinden Anlatının Bilincine Kimlik Kazanma**

Metinlerin kimliğinin sabit olup olmadığı üzerine düşünmek gerekir. Bahtin *Sanat ve Sorumluluk* kitabında 'ben kimim' sorusu yerine 'kendimi nasıl imgeleştiririm' (Bahtin 194) der. Şiirden romana nasıl bir imgeleşme olduğu Parla'nın ifadelerine götürür. İmge, Jale Parla'nın değindiği gibi başkalaşım üzerinden açıklanabilir (Parla 28). Mesela âşık şiirindeki formel unsurlar bir tür ego savunmalarıdır (Cebeci 198). Seçilen sözcükler, türler âşığın öykübilimini sunar. Bu, uyku ile imtihan yani kimlik kazanımıdır. Gelenek taşıyıcısı olmaktan rüya/yaratıcılık eşığı ile kurtulan âşık, mahlasını aldıktan sonra sanatsal yaratımını tıpkı mit sistematığı üzerinden rüyanın yolculuk mitini harekete geçirircesine yürütür ve kimliğini kazanıp mahlasla onu taçlandırır.

Sonuç olarak anlatı kimliğinde insanın bilincinden anlatının bilincine bakıldığında sanatçının bir birey olarak ortaya çıkabilmesi anlatının da bireyleşmesini sağlamış ve anonimlikten sıyrılmıştır. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* kitabında bu konuda şöyle bir açıklama mevcuttur. İlk sanat eserlerinin dinî amaçlarla üretilmiş olması, dinî törenler sırasında büyü yapmakta kullanılması, üreticinin adının anılmasını gerektirmemiştir. Bu da sanat eserinin topluma mal edilmesine ve bireysel yaratıcının ortaya çıkmasına engel olmuştur. Sanatçının bir birey olarak ortaya çıkabilmesi bu anonimlikten sıyrılabilmesi ile mümkün olabilmiştir (Cebeci 13). “Freuda göre yazar, bas-kılama bariyeri belirli ölçüde esneklik taşıyan ve bilinçaltının konuşmasına izin verecek cesareti olan kişidir.” (Cebeci 17). Bu kişi kimliğini belirginleştirirken kökeninden kaçınsa da Genette’nin değindiği gibi hipermetinsel kurgulamayı da kabul eder (Dillon 120). Birbirini çağrıştıran eserler bir arada düşünülür. Aslında tüm mevzu, romanda biçimin içeriğe daha fazla sızmasıdır. Şiirde öyle değildir (Bahtin 356). “... sanatçının yaratım ortamı aslında izleyicilerinin zihinleridir.” (Bahtin 208). Varyantlar metin yazma süreçleri gibi palimpsesti düşündürür. Bir metnin palimtekstüel okunması metin dokusunun izini sürer. Şiirden romana geçen bu süreç Platon’un şiirde iki anlatım yolu olduğunu hatırlatmasıyla daha anlaşılır olur. İlki tragedya ve komedyadaki taklit yolu ikincisi de şairin olan biteni kendisinin anlatmasıdır. Romanda da olan biten anlatılmaktadır ve bu anlatım yolu akrabalık metaforlarını göz önüne getirmeyi sağlar.

*Sanatçı İmgesinin Oluşumu* kitabında modern psikolojinin insan bilincinin de farklı birçok şekilde yaşayan motiflerden yeniden ortaya çıktığını, destan ve mitlerde bulunan diğer temaların uygar insanların rüyalarında yeniden canlandırıldığını anlatır. Böylece bilinçdışı önem kazanır (Kurz ve Kris 44). Bilinçdışının şairlerin hayal gücünü etkilediği de söylenir. Sanatsal dehanın ortaya çıkışı bu anlamda önemlidir. Yazarlık tanrısal vecd ile ilişkilendirilir. Bu vecd şaire ve rapsodi yazarına yakıştırılır (50). Sanatsal yaratıcılığın esin kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bu esin zaman zaman öfke ve delilik karışımı bir sanatçı imgesine de dönüşebilir. “... başlangıçta, sanatçının gerçekliği tanınabilir bir biçimde yeniden üretme ve onun sahici gibi görünen bir tasvirini yapma yeteneğine hayran kalırız.” (100). Romanda ise Bahtin’in diliyle ayrıksı bir düzyazı sanatı doğurma potansiyeli vardır. *Karnavaladan Romana* kitabında sanatsal potansiyelin en derin dışı vurumunu romanda bulduğunu söylemesi bu yüzdendir. Sanatsal düzyazıdaki imge ile şiirdeki imge arasında bir ilişki kurulur (Bahtin 50). “... ne var ki, bu tür bir imge ancak ve ancak roman türünde mevcut olan koşullar altında açınlanabilir, tam bir kapsamlılık, derinlik ve aynı anlamda sanatsal

bir tamamlanmışlık edinebilir.” (53). Şiirde sözcük ve nesnenin oyunu söz konusudur. Burada imge el değmemiş, dile getirilmemiş olanı arar. Düzyazıda toplumsal bilinci tanımlayan adlandırmaların çokluğu söz konusudur. Bu yüzden diyalojikleşme bakımından tür üzerine düşünülebilir. Romanda çoksesli toplumun bilinciyle uyumlu olma mümkündür. Sanatsal düzyazıda “... söylemin anlam sistemine ve sözdizimsel yapısını yeniden formüleştirecek, sözcüğün nesnesini ve kendisini ifade etme araçlarını kavrama tarzına içeriden nüfuz eder.” (59). Şiirde diyalojikleşme yapay olarak köreltilir. Romanda yazarın kendi yaratıcı kişiliği de yer alır. “... düzyazı yazarı bir romancı olarak, başkalarının amaçlarına kendi amaçlarının heteroglot dilinden dışlamaz, heteroglot dillerin ardındaki toplumsal-ideolojik kültürel ufukları (büyük ve küçük dünyaları) çığnemez; aksine, bunları çalışmasına katar. Düzyazı yazarı, zaten başkalarının toplumsal amaçları ile dolmuş olan sözcükleri kullanır ve bu sözcüklerin, kendi yeni amaçlarına, ikinci bir efendiye hizmet etmelerini sağlar. Bu nedenle, düzyazı yazarlarının amaçları kırılmaya uğrayarak yön değiştirir” (75). Şiirle roman arasındaki toplumsallığa yaklaşım, romanın en küçük değişimlerini bile tüm boyutlarıyla takip eder. Türlerin ortak yönlerini bile farklı biçimde geliştirmeleri Gasset’in *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* kitabından da desteklenebilir (Gasset 31). “Şair, insanın bittiği yerde başlar. İnsanın yazgısı kendi insani yolunu yaşamaktır; şairin misyonu ise var olmayı yaratmaktır. Şairin yaptığı iş ancak böyle haklı görülür. Orada, kendi başına duran gerçeğe, gerçekdışı bir anakara ekleyerek dünyayı genişletir şair.” (39). Bir yandan da romanın doğuşuna doğru insanın yeniden doğumunu da hedefler. Küstlerroman da sanatçının yaşama uyum yeteneğini sınar. İşte bu geçmiş deneyimler aynı zamanda anlatının da kimliğini oluşturur. İnsanlar anlatsal olanın içinde yaşar ve yaşadıklarını hikâyeleştirir. Anlatı kimliğine buradan da bakmak gerekir (Ergün 463). Böylece tüm dayanaklarıyla hâlâ daha âşık şiirinin öğrettiği sorgulamanın açılmış hâlinin takip edildiğini söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Agamben, Giorgio. *Nesir Fikri*. Çev. Fırat Genç. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Ahmet Hamdi Tanpınar. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Aktulum, Kubilay. *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2013.
- Alkan, Erdoğan. *Şiir Sanatı*. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1995.
- Bahtin, Mihail. *Sanat ve Sorumluluk*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

- Bahtin, Mihail. *Karnavaladan Romana*. Çev. Cem Soydemir. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Dillon, Sarah. *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. İstanbul: Koç Üniversitesi, 2017.
- Durmuş, İsmail. "Nesir" *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV. C. 33. S. 6-8, 2007.
- Ergün, Naif. "Kimlik Gelişimi: Anlatı Kimliği ve Kuşaklararası Anlatı Kimliği" *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* 2020; 12 (4):455-475.
- Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. 2. Baskı. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Gasset, José Ortega. *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, Çev. Neyyire Gül Işık. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Gülsoy, Murat. *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*. İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Günay, Umay. "Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili" *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul, 1984, ss. 153-173.
- Günay, Umay. "Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 10, S. 1 Temmuz 1993, ss. 21-42.
- Kurz, Otto, Ernst Kris. *Sanatçı İmgesinin Dönüşümü*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- Öztunç, Mehmet. "Jale Parla İle Söyleşi". *Türk Dili*. S. 740. Ağustos 2013, ss. 20-30.
- Rank, Otto. *Kahramanın Doğuş Miti*. Çev. Gökçe Yavaş. İstanbul: Pinhan, 2016.
- Yayıncılık. Sakaoğlu, Saim. *Karaca Oğlan*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Saluk, Reyhan Gökben. "Günümüz Âşık Tarzı Türk Şiir Geleneğinde Usta Malı Deyişler", *Bilimin İzinde*. Ed. Reyhan Gökben Saluk. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2018, ss. 345-355.
- Şatıroğlu, Aşık Veysel. *Dostlar Beni Hatırlasın*. 2. Baskı. İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- Todorov, Tzvetan. *Edebiyat Kavramı*. Çev. Necmettin Sevil. İstanbul: Sel Yayınları, 2011.

## Âşık Sanatında Toplumcu Yönelim (1960 – 1980)

### The Socialist Orientation in the Minstrel Art (1960 – 1980)

Halil İbrahim ÜNSER\*

#### Özet

Türkiye’de 1960’lı yıllar âşıklık geleneğinin siyasileşmesine sahne olmuş; bu siyasileşme, Âşık Veysel başta olmak üzere toplumcu literatürü kullanmayan âşıkların sert bir şekilde eleştirilmesine kadar varmıştır. Bu çalışmada 1960’lı yıllara kadar geleneğin yolundan çıkmamış âşık sanatında ideolojinin etkisiyle oluşan konu ve tema değişimi ele alınmış ve bu değişim âşık sanattaki modern kırılma olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu kırılma Âşık Mahzuni, Maksudi, Aladeli, Âşık İhsani, Hüseyin Çırakman, Şinasi Koç ve Nesimi Çimen gibi sanatçıların konuyu örnekleyen eserleri üzerinden tespit edilip yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu dönemde sanatlarıyla sol-sosyalist mücadele içinde yer alan âşıklar, kendi konumlarını Pir Sultan Abdal, Seyrani, Yunus Emre, Köroğlu gibi ozanlar üzerinden meşrulaştırıp sağlamlaştırmaya yönelmişlerdir. Bir başka deyişle bu dönemde tarihte toplumsal öncülük rolü üstlenmiş geleneksel âşıkların şiirlerinde yer alan hemen her türlü toplumsal-siyasi tutum ve tavırları modern çağa uyarlanarak itiraz ve ret kültürünün kaynağı olarak gösterilmiş ve böylelikle tarihî kişi ve olaylar ideolojik kurgunun temellendirilme aracı olarak kullanılmışlardır. Örneğin âşıklık geleneğinde sıklıkla görülen azla yetinme anlayışının yüceltildiği eserlerin, ideolojik bir değerlendirmeye ezen-ezilen ilişkisi temasıyla ilişkilendirilerek politik mücadelede kullanışlı bir araca dönüştürüldüğü görülmüştür. Çalışmada sonuç olarak tüm bu çabaların, ideolojinin belli bir gerçeklik kurgusu içeren yapısına işaret ettiği, bu sanatçıların toplumcu şiir etkisiyle âşıklık geleneğinde bir kol oluşturdukları, bu kolun inşa ettiği ideolojik gerçeklik kurgusuyla günümüzde de yaşadığı ve hâlen etkisini sürdürdüğü ve âşık sanatının yaşamasında önemli bir rolü olduğu tespit edilmiştir.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: halil.unser@kapadokya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5456-0837

**Anahtar Sözcükler:** Toplumcu gerçekçilik, Âşıklar Derneği, Mahzuni Şerif, Âşık İhsani, Nesimi Çimen.

### Abstract

In the 1960s, minstrel art in Turkey became politicized. So that many artists, especially Âşık Veysel, were harshly criticized for not being sufficiently politicized. In this study, the subject and theme change that occurred with the effect of ideology in the minstrel art, which did not deviate from the tradition until the 1960s, was discussed and this change was described as the modern break in the minstrel art. The break in question has been tried to be determined and interpreted through the works of artists such as Âşık Mahzuni, Maksudi, Aladeli, Âşık İhsani, Hüseyin Çırakman, Şinasi Koç and Nesimi Çimen. The minstrels, who took part in the left-socialist struggle with their arts, tended to legitimize and consolidate their changes through poets such as Pir Sultan Abdal, Seyrani, Yunus Emre, Köroğlu. In other words, almost all kinds of socio-political attitudes and attitudes in the poems of traditional minstrels who played the role of social pioneer in history in this period were adapted to the modern age and shown as the source of the culture of objection and rejection, and thus historical persons and events were used as a grounding tool for ideological fiction. For example, traditional works in which contentment with the few is glorified have been transformed into the theme of the oppressor-oppressed relationship of the modern period and turned into a useful tool in the political struggle. As a result, all these efforts point to the structure of ideology that includes a certain reality fiction; that these artists formed a branch in the tradition of minstrelsy with the influence of socialist poetry. It has been determined that this branch, which still lives and still continues its influence with the ideological reality fiction built by this branch, has an important role in the survival of the art of minstrelsy.

**Key Words:** Socialist realism, Minstrels' Society, Mahzuni Şerif, Âşık İhsani, Nesimi Çimen.

### Giriş

Nazım Hikmet, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt gibi isimlerin öne çıktığı bir toplumcu gerçekçi edebiyat akımı, sol-sosyalist hassasiyetler uyarınca eşitsizliğin, sömürünün ve genel itibarıyla olumsuz koşulların gösterilmesi ve bu koşullara alternatif olarak komünizmin önerilmesi esasına dayandırılmıştır. Toplumcu gerçekçilik akımı, Stalin ve Jdanov'un önderliğinde Sovyet Yazarlar Birliği tarafından âdeta bir ideoloji

olarak SSCB’de benimsenmiştir (Kacıroğlu 33). Stalin ve Jdanov, sosyalist iktidarın konsolidasyonu noktasında edebiyatı “kaba bir propaganda aracı” olarak görmektedirler (Kacıroğlu 36). Bu çalışmada ise 1960-1980 döneminde sol-sosyalist ideoloji kapsamında eser veren ve mücadele eden âşıkların, Türkiye’deki toplumcu gerçekçi geleneğin bir devamı biçiminde değerlendirilebileceği düşüncesi önerilmektedir.

Geleneksel âşık şiirinin 1960’lı yıllardan itibaren ideolojik etkilenmeye maruz kalarak siyasallaşma eğilimine girdiği söylenebilir. Abidin Dino tarafından modern edebiyata ve sosyalist çevreye dâhil edilerek dünya çapında ün kazanan ve eserlerinde halk kültüründen beslenen Yaşar Kemal önderliğinde, toplumcu gerçekçi faaliyetlerin bir uzantısı olarak 1960’lı yılların ortasından itibaren sol-sosyalist yönelimler gösteren âşıkları etkileyen ve onları toplumcu söyleme çeken bir süreç başlamıştır. Bu çalışmada âşıkların arasındaki siyasileşme tartışmalarından yola çıkılarak toplumcu gerçekçi formül doğrultusunda âşık sanatında geleneksel ve dinî unsurların geriletılarak yerine ideolojinin nasıl yerleştirildiği örnekleriyle gösterilecektir.<sup>1</sup>

### Âşık Edebiyatı ve Siyasileşme Tartışmaları

Boratav, âşık edebiyatını halk edebiyatının “halkın anlayabileceği lisanla yazan, daha çok hece veznini kullanan, saz çalarak diyar diyar dolaşan, çok defa âşık adıyla” bilinen şairlerin eserlerinden oluşan bir alt kolu olarak tanımlar (Boratav, “Folklor ve Edebiyat 1” 28). Boratav’a göre geleneksel âşık edebiyatı bir taraftan “geniş halk kütlelerine daha yakın kalmış”, “köylü göçebe ve yeniçeri ocakları ideolojilerinin mümessilleri” olan şairleri diğer taraftan ise “bilhassa XVII. Asrın ikinci yarısından, âşık edebiyatının teşkilâtlı bir ‘edebî mektep’ halini almaya başlamasından itibaren yetişen” ve kendilerini “saray ve devlet erkânına sevdiren” şairleri kapsamaktadır (Boratav, “Folklor ve Edebiyat 1” 29-30).

Boratav’ın tanımındaki “köylü göçebe ve yeniçeri ocakları ideolojileri” ifadelerinin, bir siyasi sistem önerisi değil geleneksel kodlardan gelen din ve gelenek karışımı bir dünya görüşü olarak algılanması gerekmektedir. Tanımındaki bir diğer dikkat çekici husus, kendilerini “saray ve devlet erkanına sevdiren” nitelemesidir. Fuat Köprülü (72) “Tanzimat’tan sonra bile, XX. asır başlarına kadar” âşıklığın “mühim bir meslekî zümre halinde devam etmekte” olduğunu, daha önceki dönemleri göz önünde bulundurunca ise “bu saz şairlerinin, hükümetin kontrolü altında teşkilatlanmış hususî bir zümre teşkil ettiğini” belirtmektedir. Boratav’ın “saray ve devlet erkanına sevdiren”

1 Âşık şiirinin siyasallaşması üzerine bir çalışma için bkz. (Bekki).

tabirinin bu durumla ilgili olduğunu varsaymak mümkündür. Ancak her ihtimale karşın Alevi-Bektaşî geleneğindeki ozanları ve âşıkları göz önünde bulundurunca bu tabirin ihtiyatlı bir şekilde kullanılması gerektiğini vurgulamak yerinde olacaktır.

Âşık sanatının siyasallaşması tartışmasını, Stalin tarafından desteklenen ve Jdanov tarafından geliştirilen ve çatısı altında tüm komünist yazarları örgütleyen Sovyet Yazarlar Birliği'nce koordine edilen toplumcu gerçekçilik akımı çerçevesinde ele almak mümkündür. Söz konusu akım kapsamında propaganda, sanatsal faaliyetin önüne geçmiştir ve sosyalist yazarın toplumsal rolü de, toplumsal yapı içerisinde kuvvetli işçi sınıfını; kuvvetli bir işçi sınıfı yoksa köylü gibi ajitasyona uygun bir sınıfı ele alarak ve belli formülleri uygulayarak kitleleri harekete geçirecek propaganda faaliyetleri yürütmek olarak belirlenmiştir. Sol-sosyalist değerlerin işlendiği eserlerde olumlu kahraman, çıkar gruplarına karşı başkaldırır ve her türlü şartta eser umutlu bir sonla biter. Buna benzer bir edebî propagandanın, Türk edebiyatında ana akım toplumcu gerçekçilerin halk edebiyatındaki kimi unsurları kullanmaları biçiminde yer aldığını ifade etmek mümkündür. Bu kapsamda Şeyh Bedrettin, Koroğlu, Dadaloğlu gibi merkezî yönetime isyan etmiş Türkmen aşiretlerinin hikâyeleri ile esasen Bektaşilik tarafından işlenen din çıkışlı adalet, eşitlik gibi değerler bu çerçevede dinden arındırılarak komünizm propagandası olarak kullanılmıştır (Ünsel 124-126).

1940'lı yıllarda Türkiye'de radyonun faaliyete geçmesiyle halk müziğinde Muzaffer Sarısözen önderliğinde bir derleme seferberliği başlatılmış, Sarısözen "Yurttan Sesler Korosu" ile derlenen türkülerini topluca icra etmiş ve yerel icracı programına da misafir mahallî sanatçıları davet etmiştir. Bu dönemde sanatçı ve entelektüeller ilk defa bu kadar canlı bir biçimde âşık sanatıyla karşılaşmışlar ve modern edebiyat bu membadan alabildiğine beslenmiştir (Özdemir 14-15).

1950'lerde âşıklar kendi plaklarını yayınlayacak kadar meşhur olmuşlar ve müzik endüstrisinde yer edinmeye başlamışlardır. Boratav ("100 Soruda..." 36), 1960'lardaki "düşün özgürlüğü" ve "politik bilincin uyanması" ve kentleşmenin etkisiyle âşık geleneğinin "yeni bir güçlenme, çiçeklenme dönemine" girdiğini, âşıkların dernek kurup "partilerin siyasî savaşlarına" dâhil olduklarını belirtmektedir.<sup>2</sup>

2 Burada Boratav'ın tüm âşıkların ideolojik mücadele içerisinde yer almaya yöneldiği ve dernek üyesi oldukları gibi son derece iyimser olarak değerlendirilebilecek yorumuna dikkat çekmekte fayda vardır. Söz konusu iyimserliğin de belli bir ideolojik okumaya, bir ideolojik gerçeklik inşa etme çabasına karşılık geldiğini varsaymak mümkün görünmektedir.

Bu siyasileşme hareketinin Âşık Mahzuni, Maksudi, Aladeli, Âşık İhsani, Hüseyin Çırakman, Şinasi Koç ve Nesimi Çimen gibi âşıkların Ankara'da kurdukları Âşıklar Derneği ile başladığı söylenebilir. Türkiye İşçi Partisi ile ilişkili bu dernek faaliyetleri bu âşıklarla Yaşar Kemal, Çetin Altan gibi aydınları bir araya getirmiştir (Özdemir 15). Bahsi geçen âşıkların bir dernek çatısı altında toplanmaları, sanatlarının “geleneksel icra ortamlarından” farklılaşarak “daha önceden örgütlenmiş sinema salonlarındaki ya da bir siyasi parti tarafından organize edilen kapalı spor salonu veya stadyumlardaki belli bir siyasi fikrin/oluşumun taraftarları”yla muhatap olmalarını beraberinde getirmiştir (Bekki 272). Bu durum ise TİP'in dönemin entelektüel ortamı ve siyasal hayatı üzerinde yarattığı etkiyle doğrudan ilgili olup Âşık Mahzuni Şerif'in, 1960'lı yıllarda “Alevicilik yaptığı” yıllar olduğunu fakat 1963 yılında Mehmet Ali Aybar'ın daveti sonrasında “başka bir kavganın safında yer almaya” başladığını ifade etmesi dikkate değerdir (Özdemir 78).

1960-1980 arasında yaşanan kimi olayların da âşıkların eserlerine konu olduğu görülmektedir. Bunlardan birisi Âşık Mahzuni Şerif'in 1978 yılındaki Maraş Olayları ile ilgili “Maraş Dramı” adlı eseridir. Bu eser, 1980 yılında yayınlanan albüme de ismini vermiştir.

1980 Askeri Darbesi'nin politik âşık sanatına da ciddi etkisi olmuş, “12 Eylül sonrasında kendi döneminin âşıklarının büyük çoğunluğu devrimci türküler söylemeyi” bırakarak, Mazlum Çimen'in ifadeleriyle “Alevi âşıklar geldikleri kaynaklara” yönelmişler, “Yeniden ‘Hudey Hudey’ demeye” başlayarak “yükledikleri misyonu terk eder duruma” düşmüşlerdir (Özdemir 62). “Misyon”un terk edilerek Hudey, yani “Allah diyerek” devam edilmesinin böylesine küçümsenmesi ve değersiz görülmesi hem incelenen dönemin ruhunun hem de bunun etkilerinin sonraları da devam ettiğinin anlaşılabilirliği açısından son derece önemlidir.

Âşık sanatındaki siyasallaşmanın boyutları, yeterince politik olmadığı için ciddi eleştirilere maruz kalan Âşık Veysel hakkında söylenenlerle daha iyi anlaşılacaktır. Âşık İhsani, Veysel'in düzene karşı sustuğunu ifade etmiştir (İhsani, “Ozan Dolu Anadolu” 11-12).<sup>3</sup> İhsani'nin Âşık Veysel'e yönelik bu tutumu, kendisine yönelik olarak atfedilen “militan ruhlu halk ozanı” (Halkevleri; Cebe) veya “militan ozan” (bianet) gibi yakıştırmalarla uyumlu görünmektedir. Diğer taraftan Kul Hasan da Âşık Veysel'in “çok büyük ozan” olduğunu teslim ettikten sonra onun düzen eleştirisi sunmadığını ifade

3 “Konuştu tabii... Örneğin kazmasını çaldırıldığı bir gün ‘Kazmayı aldın da sapını nêttin...’ diye hırsıza saldırdığını bilenimiz çok. Ancak gönül isterdi ki usta Veysel, kazmasını çalan küçük hırsıza karşı konuştuğu gibi; işsiz, yersiz, eğitimsiz, topraksız, doktorsuz bırakılmış fukara halkının sırtından milyonlar çalan büyük hırsızlara karşı da konuşmuş olaydı.”

etmektedir (Özdemir 132).<sup>4</sup> Bunlara karşın Davut Sulari, “Türkiye’de Vey-sel’den sonra siyasi yön gütmeyen tek şair” olduğunu belirterek “Âşık edebi varlığını muhafaza etmelidir” düşüncesini savunmaktadır (Özdemir 98).<sup>5</sup>

### Âşıkların İdeolojik Gerçeklik İnşası – Şiirlerden Örnekler

1960-1980 dönemindeki sol-sosyalist çizgi dâhilinde âşık sanatındaki geleneksel âşık temalarının yerine modern ideolojik söylemin geçmesini, Althusser’in ideoloji yaklaşımına müracaat ederek anlamlandırmak mümkündür. Althusser ideolojiyi gerçekliğin kurulması/kurgulanması süreci olarak değerlendirir (Althusser 71). Böyle değerlendirildiği zaman, bahsi geçen dönemde sol-sosyalist çizgi dâhilinde ideolojik mücadele yürüten âşıkların kimi tarihsel temaları tekrardan işlemlerinde esas odağın, ilgili dönemdeki siyasetin ve toplumun biçimlendirilmesi olduğunu, burada tarihsel gerçekliklerin ikincil planda yer aldığını ifade edebiliriz. Söz gelimi Şeyh Bedrettin’in sosyalist bir figür gibi yeniden portrelenmesi, böyle bir tarihsel örneğe o dönem ihtiyaç olduğu için anlam taşımaktadır ve ideolojik gerçeklik olarak ifade edebileceğimiz olgu da tam olarak bu noktada yer almaktadır. Söz konusu kırılma, âşık geleneğinin toplumcu gerçekçi Türk edebiyatında ne tür bir farklılaşma ile yaşam alanı bulabildiğinin irdelenmesi açısından önem taşımaktadır.

İlhan Başgöz (2009) bu hususu, Âşık İhsani özelinde onun “köy kültürünün soyut aşk şiiri temasından, kent kültürünün yazılı, eleştiri kültürüne geçişin en önemli ismi” olduğunu ifade ederek vurgulamakta ve 1950’lerden

4 “Şu bozuk düzene karşı çıkmadan/Çekti gitti Âşık Veysel rahmetlik/Bahşeyledi çekirdekten bostandan/Ekti gitti Âşık Veysel rahmetlik  
Sadık yâri toprağına üs konu/Demedi ki sömürgeci pis konu/Ecel yetti devran döndü çark döndü/Korktu gitti Âşık Veysel rahmetlik  
Çok korkaktır biliyorum huyunu/Savunmadı ezik işçi köyünü/Bile bile haksızlığa boynunu/Büktü gitti Âşık Veysel rahmetlik  
Kul Hasan’ım er ki susar mı ozan/Hiç kapak tutar mı kaynayan kazan/Veysel’i de suya düşürdü düzen/

Akti gitti Âşık Veysel rahmetlik”

Bir başka âşık Hüseyin Çırakman (9), Âşık Veysel’in “Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse/O anda acısın duyar iniler/Katlansa acıya sakince geçse/Esen rüzgârlara uyar iniler” dizelerini alıntılıktan sonra şu eleştirilerini sıralamaktadır:

“Bir ağaçtan düşen yaprak için ağacın inlediğini bilen Veysel Baba, halk ozanının halkı için inleyeceğini bilmiyormuydu ki. Memlekette aç var, susuz var, işsiz var, hastane önünde ölenler var, hakkı elinden alınanlar var. Varoğlu var idi. Ağacın yaprağı için inlediği gibi, ozan da halkı için inmelidir.” [Alıntıdaki yazım hataları düzeltilmemiş, orijinal biçimiyle bırakılmıştır.]

5 Her ne kadar bu bildirinin konusu olan âşıklardan olmasa da müzisyen ve icracı Ali Ekber Çiçek’in, “Bütün dünya müzisyenlerinin zaten solcudur. Biz dünyayı düşünen insanız.” düşüncesine sahip olsa da Ecevit’e plak yapması istendiğinde “siyasetten ben çok uzağım, siyaset biçim için bir yalancılıktır” (Özdemir 162) ifadesi, ideolojik kurguya mesafeyi göstermesi bakımından iyi bir örnektir.

itibaren hız kazanan kentleşmenin sanata olan yansımalarının bir örneği olarak değerlendirmektedir.

Önceleri aşk temasının yoğun olarak gözlemlenebildiği âşık sanatında 1960-1980 dönemindeki siyasallaşmanın simge isimlerinden birisi olan Âşık İhsani, kendi yaşadığı dönüşümü, ilke şiirlerinin “aşk, seveda, ayrılık üzerine” olduğunu ama sonradan “mutlu azınlığı” görmesinin ardından “toplumcu olmaya” yöneldiğini ifade etmektedir (İhsani, “Âşık İhsani ile...” 14). Aşağıda verilen albüm kapağında da topluma seslenen âşık görseli vurgulanmaktadır:



**Resim 1.** Âşık İhsani'nin 1973 yılında çıkan “Hadi Benim Türkiyelim” başlıklı albümünün kapağı.<sup>6</sup>

**Kaynak:** <https://www.discogs.com/Âşık-İhsani-Hadi-Benim-Türkiyelim/release/16624416> [E.T.: 25.7.2021]

Diğer bir âşık Hüseyin Çırakman'ın da “önceleri halk edebiyatı geleneğini sürdürürken sonraları şiirinin biçim ve içeriğini” güncelleyerek “bireysel ve toplumsal sorunları, olayları halkçı, gerçekçi bir tutumla” ifade etmeye

6 Albümde yer alan şarkılar şu şekildedir: A1.Hadi Benim Türkiyelim / A2.Kalk Be Mehmet / A3. Sosyalizmi Örüyoruz / A4.Mapusane / A5.Kurtuluş / B1.Yetişin / B2.Kavga / B3.Makine Başı / B4.Çöktü Ha Çöktü

başladığını ve bu tarihten itibaren “çağdaş düşünceye, insan haklarına, bilsimselliğe önem veren deyişler” söylediğini görmekteyiz (Kuzular).

1960-1980 döneminde âşık sanatında yaşanan modern kırılma çerçevesinde, geleneksel halk edebiyatı ile kurulmaya çalışılan bağın üzerinde durmakta fayda vardır. Örneğin Âşık Hüseyin Çırakman (4-8) *Halkın Sesi Halkın Ozanları* isimli kitabının başlarında “Geçmişteki Halk Ozanlarından Bazı Örnekler” başlığı altında Pir Sultan Abdal, Seyrani, Yunus Emre, Köroğlu gibi isimlerin eşitlik, başkaldırı gibi temaları içeren dizelerini aktarmaktadır. Aktarılan bu dizelerin ağırlıklı ortak noktasının belli bir güç odağına karşı çıkmak, haksızlığa boyun eğmemek olduğu görülmektedir. Buradan hareketle, geleneksel dönemdeki âşık sanatında, belli bir güç mücadelesinde daha güçsüz tarafı oluşturan odakların itirazlarının içeriği, amacı veya bağlamının modern dönemin sol-sosyalist ideolojik propagandanın tarihsel mirası biçiminde değerlendirildiğini ifade etmek mümkündür. Hüseyin Çırakman’ın “halkın dertleri ile ilgili şiirler” yazdığını ve “haksızlığın karşısında olan bir ozanımız” olduğunu ifade ettiği Âşık Ali Gürbüz’ün<sup>7</sup> “Ezilenlerdenim” başlıklı şiirini bu çerçevede değerlendirmek mümkündür (Çırakman 12-13). Âşık Ali Gürbüz bu şiirinde toplumsal sınıf meselesini toplumcu gelenekte olduğu şekilde tarihi karakterleri ve sosyalist terminolojiyi kullanarak işler.<sup>8</sup>

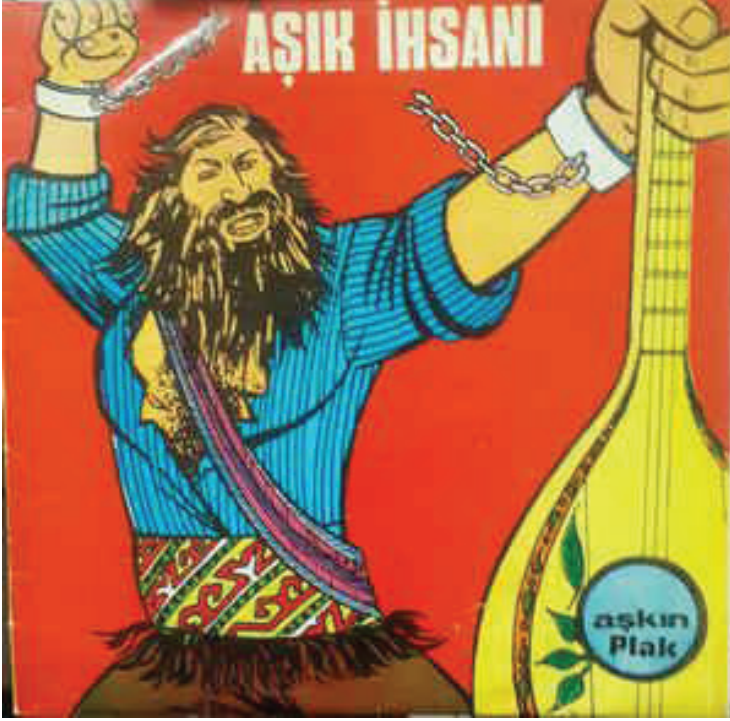
Âşıkların ideolojik gerçeklik inşasında tarihsel referanslar önemli bir yer tutmaktadır. Âşık Mahzuni Şerif’in “Erenler” isimli eserindeki şu dizeler bu açıdan dikkate değerdir (Aktaş 71): “Yunus’lar bu günü anlatıp geldi/Pir Sultan bu günü başıyla yazdı/Veyssel daha dünden bu günü sezdi/Bugün, yarın için battı erenler”. Âşık Abidin Ayhan’ın “Devrimciyiz” başlıklı şiiri de yine Hz. Ali’den Pir Sultan’a hemen tüm Alevilerin devrimci olduğu imasını

7 Âşık Ali Gürbüz hem devlet yanlısı olarak bilinen 1967 yılındaki Konya Âşıklar Bayramı’nın ikincisine katılmıştır hem de sonradan Hüseyin Çırakman ile beraber 1973 yılında Halk Ozanları Kültür Derneği’ni kurmuştur (Aktaran Çakı). Burada bahsi geçen şiirinin daha ziyade Hüseyin Çırakman’ın etkisinde olduğu dönem yazdığını varsaymak mümkün görünmektedir.

8 “Kimine olursun diye sorsalar/Ezenden olmam ki ezilendenim/Eşkiyalar dört yanı sarsalar/Ezenden olmam ki ezilendenim  
Musa gibi Nil nehrine atsalar/Yusuf gibi pazarlarda satsalar/Namık gibi dışa sürgün etseler/Ezenden olmam ki ezilendenim  
Doğruyu söylerim babam da olsa/Dünya ziyetiyle ceplerim dolsa/Mansur gibi bağlı boynum vurulsa/Ezenden olmam ki ezilendenim  
Pir Sultan misali zindana girsem/Adalet kurulsa bir sınav versem/Hakkın emri ölsem geri dirilsem/Ezenden olmam ki ezilendenim  
Ali Gürbüz kemiklerim ezilse/İdam emri hakimlerce yazılrsa/Taviz versem derilerim yüzülse/Ezenden olmam ki ezilendenim” (Yağız, “Yürü Bre Hızır Paşa” 48)

görmekteyiz. Ayhan, bu şiirinde Pir Sultan Abdal'ı da devrimci ilan edecek kadar ileri gidecek bir köken arama gayreti içerisinde (Çırakman 18).<sup>9</sup>

Âşık İhsani'nin aşağıdaki albüm kapağı Alevilik ile Marksist-sosyalist devrimciliğin birleştirilmesinin iyi örneklerinden biridir.



Resim 2. Âşık İhsani'nin albüm kapağı

Kaynak: <https://www.discogs.com/Aşık-İhsani-Aşık-İhsani/release/8948756>  
[E.T.. 24.7.2021]

### Ezen-ezilen ilişkisi

1960-1980 döneminde âşık şiiri çerçevesinde yaşanan kırılma irdelen- diğinde genel itibarıyla bir “ezen-ezilen” ilişkisinin tarif edildiğini ve buradan bir ideolojik propaganda devşirildiğini görmekteyiz. Ancak ilgili temanın zemininde esasen geleneksel âşık şiirindeki aza tamah etme anlayışı yer almaktadır. Azla yetinen insan, ideolojik inşa esnasında ezilene dönüştürülmüştür. Ezen de bu durumda hâkim ideoloji veya dünya görüşü olmaktadır.

9 “Eğer aslımız arasan/Her devirde devrimciyiz/Alı Veliden sorarsan/Her devirde devrimciyiz  
Bu amaçla yandı çok can/Bu yolda döküldü çok kan/Neden asıldı Pir Sultan/Her devirde devrimciyiz  
Ata teslim etti bize/İşte geldik yüz yüze/Kan ağlıyor bak denize/Her devirde devrimciyiz  
AYHANİ kurban bu yola/Uyuyanlar hep uyana/Hak adalet yerin bula/Her devirde devrimciyiz”

Bu durum, ilgili dönemdeki âşık sanatına yoğunluklu olarak işsizlik ve yoksulluk temaları üzerinden yansımıştır. İşsizlik ve yoksulluk temalarını işleyen âşıklardan Âşık İhsani (M. Demir) âşık geleneğinin hiciv unsurlarını kullanarak düzene seslenir. Burada ezen ezilen ilişkisi köylü-şehirli düzlemine oturtulmaktadır. Toplumcu gelenek kodlarıyla işbirlikçi efendi-bey ezen zümreyi, halkçı-köylü ezilen zümreyi temsil eder.<sup>10</sup>

Bu çerçevedeki sosyalist ajitasyonun belki de zirvesi iki binli yıllarda yine Âşık Mahzuni'den gelmiştir. “Yoksulun sırtından doyan doyana/Bunu gören yürek/Aşık nasıl dayana/Yiğit muhtaç olmuş kuru soğana/Bilmem söylesem mi, söylemesem mi?” dizeleri halk tarafından oldukça sevilmiş ve benimsenmiştir. Bu dizeler siyasi etki yaratma açısından değerlendirildiğinde tüm toplumcu edebiyat içerisinde çok istisnai bir yere sahiptir.

Âşık Yaşar Reyhani'nin “Öldün Kurtuldun” (Çırakman 23-24) başlıklı şiirini de bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Bazen devlet aygıtları bazen çıkar grupları karşısında ezilen köylü konusu, toplumcu gelenekten devrolan bir miras olarak oldukça yaygın şekilde işlenmiştir. Aynı konu *Mamudo Kurban Niye Doğdun, Bilmem Söylesem mi Söylemesem mi?* eserinde ve bir sosyalist olmamasına rağmen Abdurrahim Karakoç'un en bilinen şiirlerinden olan *İsyanlı Sükut ve Bayramlar Bayram Ola*'da da benzer konular işlenmektedir.

### **Barış ve evrensellik**

1960-1980 döneminde kimi âşıkların şiirlerinde barış ve evrensellik temalarının modern terminolojiyle işlendiğini görmekteyiz. Bu tarz şiirde âşık şiirinin duyuş ve sesleniş tarzının devam etmediğini ve bu tarzda yazılan şiirlerin güçlerini yitirdiğini görüyoruz. Kimi şiirlerini modern terminolojiyle yazmış şairlere “Yaşıyor insanlar elele verip/Türküler söylesin barıştan yana/Dünya cennetinden çiçekler dürüp/Türküler söylesin barıştan yana” (Çimen) dizeleriyle Nesimi Çimen ve “Sulh hiçinde doğu batı bir olsun/Silahsızlanalım dünya hür olsun/Derya gibi kan dökenler kör olsun/Akan kanı dindirelim gülelim” (İhsani 37) dizeleriyle Kul Hasan örnek gösterilebilir.

10 “Yok ne demek efendiler/İş isteriz, iş isteriz.../Kendimizi sizin ile/Eş isteriz, eş isteriz...” (İhsani “Bakalım Hele..” 21)

(...)

“İş yağmuş, dert çoğmuş kim anlar/Yürüsün sefalet, çürüsün canlar.../Hiç durmadan dinlenmeden yalanlar/Atın beyler, atın devran sizindir.” (İhsani “Bakalım Hele..” 13)

(...)

“Düzenbazlar ellediler devleti/Talan var ha beyler, talan var talan!/Demokrasi türkükleri söylenir/Yalan var ha beyler, yalan var yalan” (İhsani “Haber...” 1)

Ancak tüm bu barış ve dünya kardeşliği temalarına koşut şekilde, diğer taraftan emperyalizm ve dolayısıyla ABD karşıtlığının da bahsi geçen dönemdeki âşık edebiyatında önemli bir tema olduğunu görmekteyiz. Bu tarz şiirlere Mahzuni Şerif'ten örnek verilebilir. Mahzuni, "Amerika Katil Katil" şiirinde Amerika'nın Hiroşima Nagazaki bombalamasını ve Vietnam'ı işgalini eleştirir (Özdemir 70).<sup>11</sup>

### Düzen karşıtlığı

Âşık Mahzuni Şerif, Nihat Erim'e yönelik olarak yazdığı artık kabul edilmiş olan şiirinden<sup>12</sup> dolayı Sıkıyönetim Mahkemesi'nce tutuklanmıştır. Ayrıca bu ceza öncesinde "Yuh Yuh, Amerika Katil Katil ve Köyüm Köyüm adlı türkülerden dolayı da tutuklanmış ve hapis cezaları almış" olduğunu görmekteyiz (Aktaran Irmak 24).

Âşık Mahzuni Şerif, şüphesiz bu çalışmanın konusu olan dönemin ve devamının en önemli sanatçısıdır. Mahzuni, siyasi propagandayı saklayamayan, siyasi kavram ve olaylara mesafeli bakış ve tarafsız duruş sergileyemeyen birkaç deneme sonrasında sesini bulmuş ve çok etkili siyasi eserler kaleme almış ve bestelemiştir. Günümüzde de pek çok sanatçı tarafından yorumlanmaya devam eden, döneminde de önemli bir etkiyi beraberinde getirmiş olan *Yuh Yuh* isimli eser bunların başında gelir.<sup>13</sup> Şiirin son dördüğünde<sup>14</sup> âşık isim düşürdükten sonra asalet üzerine düşüncelerini sıralar. Bu düşünceler Marksist-sosyalist ideolojinin asalet anlayışı ile âşık geleneğinde insana verilen değeri özlü bir şekilde birleştirir. Âşık salt insan olmaktan kaynaklanan asaletten bahsetmektedir. Âşık "âşık" olduğu için tabiatı, Tanrı'yı, sevgiliyi hak ettiği derecede sevdiği için, bu mertebeye eriştiği için asildir, onun duruşu ve sesinde asalet vardır.

Bu ve bunu takip eden eserlerin pek çok sanatçı tarafından icra edilmiş ve edilmeye de devam ediyor olması, Âşık Mahzuni Şerif'in bu çalışma

11 "Bütün insanlık adına/Amerika katil katil/Kanun yapar teper/Amerika katil katil // Vietnam'ın suçu nedir/Hür yaşamak ayıp mıdır/Atom patlat ister kudur/Amerika katil katil // Mahzuni Şerif uyuma/Gün geldi çatı akşama/ Bizden selam söyle Vietnam'a/Amerika katil katil"

12 "Köşkün sarayın yıkılsın/Erim erim eriyessin/Umudun suya dökülsün/Erim erim eriyessin/Sürüm sürüm sürünesin" (Özdemir 70)

13 "Uzaktan yakından yuh çekme bana/Sana senin gibi baktım ise yuh!/Efendi görünüp bütün insana/Hakkın kullarını yıktım ise yuh!

Ben hoca değilim muska yazmadım/Ben hacı değilim Arap gezmedim/Kuvvetliyi sevip zayıf ezmedim/Namussuza boyun büktüm ise yuh!

Ne demek efendim beyle amele?/Fakir soyamak yakışır mı kemâle?/Rüşveti hak bilip her dakka hile/Yapıp yapıp kafa çektim ise yuh!" (Aktaş 14-15)

14 "Mahzuniyim benden başlar asalet/Asillere paydos beye nihayet/Şu insanlık derde düşerse şayet/Ben onu sevmekten bıktım ise yuh!" (Zaman 58)

çerçevesinde konu edilen âşıklardan etki alanının genişliği açısından bir adım öne geçtiğini göstermektedir. Onun “Dom Dom” kurşunu eseri yine bu çerçevede değerlendirilebilir. Popülerliğinin içeriğindeki siyasallığı geride bıraktığı görülen bu eserde aslında 12 Eylül 1980 Darbesi’nin “halkın alınına sıkılan bir kurşuna” benzetilmesi söz konusudur (Zaman 58).<sup>15</sup>

### Tarihsel Gerçekliğin İdeoloji Olarak Yeniden Kurgulanması

“İtiraz ve Ret Kültürünün Kaynağı” olarak Alevilikteki önemli konuların ama özellikle de Kerbelâ’nın (Irmak 355-365), geçmişten gelen bir hüznün ve mağduriyet referansı olarak işlendiğini görmekteyiz.<sup>16</sup> Bu olay daha sonraları güncel durumdaki ezen-ezilen ilişkisinin anlamlandırılabilceği tarihsel referans olarak değerlendirilmiş, ezen taraf Yezid’in bir devamı olarak saptanmıştır. Görüldüğü üzere bu çok kuvvetli dinî motif, dinî anlamlarından arındırılarak düzene başkaldırıda bir ajitasyon unsuru olarak kullanılmıştır.

Bu dönemde geliştirilen bir diğer ajitasyon kaynağı Pir Sultan Abdal’ın idam hikâyesidir. 16. yüzyılda yaşamış Pir Sultan Abdal’dan devrimci lider yaratılmaya çalışılır. Halbuki Pir Sultan Abdal’ın iktisadi, siyasal veya toplumsal yönünden çok dinî yönü ağır basan bir mücadele yürüttüğü bilinmektedir (Albayrak 277).

İlgili dönemde Osmanlı-Safevi mücadelesi yanında, merkez taşra arasındaki siyasi gerginliğin bir diğer nedeni olan Türkmen aşiretlerini iskân politikası da (Beksaç 452-454) ideolojik olarak yeniden kurgulanmıştır. Dadaloğlu’nun konuyla ilgili şu dizelerinden iskân-isyan hattı net bir şekilde görülebilmektedir (R. Demir): “*Kalktı göç eyledi Avşar elleri/Ağır ağır giden eller bizimdir/Arap atlar yakın eder ırağı/Ferman padişahın, dağlar bizimdir.*” Âşık sanatındaki modern kırılma çerçevesinde, iskân-isyan hattındaki “isyan” öne çıkarılıp sahiplenilmiş ve bir tarihsel-ideolojik dayanak olarak kullanılmıştır. Âşık Mahzuni Şerif’in “Yiğitler” isimli eseri hem içerik itibarıyla hem de üslubundaki Dadaloğlu etkileriyle bu noktada zikredilebilir.<sup>17</sup>

15 “Kaşların arasına domdom kurşunu değdi/Bir avcı vurdu beni bin avcı yedi beni/Ah dedim ağladım vah dedim ağladım/Eğdi yâr boynun eğdi Allah kerimsin dedi/Hançer yarası değil domdom kurşunu değdi.”

16 Âşık Mahzuni Şerif’in şu dizeleri bu açıdan önemlidir (Aktaran İnce 20, 88-89): “Bitmiyor gönlümün yası/ Dünya yalancı dünyası/Yaram Kerbelâ yarası/Yaralarım, yaralarım \*\*\* Mahzuni’yim gelmiş oldum Maraşa/Sevdim diyenlerden tutuldum taş/Fadime’den doğan iki güneşe/Kerbelâda tuzak kuran ben miyim?” (Yağız “İşte Bizim...” 133)

17 “Doğudan batıya bir ses yükselir/Yiğitler, yiğitler bizim yiğitler... /Gavur dağlarından Dadallar gelir/Yiğitler, yiğitler bizim yiğitler... Göğsü toprak, toprak öfke oyuklu/Anası ağlamış öfke yayıklı/Elinde dirgeni kara bıyıklı/Yiğitler, yiğitler bizim yiğitler... Karşıdan geliyor elinde dirgen/Sırtı yırtık yırtık omzunda yorgan/Yaktı anamızı zalim kemirgen.../

Yerel güç odakları ile merkezî idarenin otorite kurma mücadelesi, eşitlikçi ve sosyal adaleti içeren sosyalist direniş örnekleriymiş gibi gösterilmiştir. Bu ise Althusser'in ifade ettiği şekliyle gerçekliğin ideolojik kurgulanması çabasına karşılık gelmektedir.

Alevi-Bektaşî geleneğinin Yeniçeri Ocağı ve Balkanlar'da yaşanan formunun görmezden gelinmesi sol-sosyalist değerlere köken arama çabalarını tutarsızlaştırmaktadır. Bu form netice itibarıyla Osmanlı hükümdarının sadık askerlerinin ve Osmanlı'nın Balkanlar'da İslamlaşma politikasının temel dünya görüşünün kaynağıdır (Hatipler Çibik ve Umaroğulları 460). Bu sistem halifeliğin Osmanlı hanedanına geçmesinden önce de sonra da bu şekilde işlemiştir. Bu gerçeği görmezden gelme ideolojik kurgunun bir sonucudur.

İslam'ın heterodoks bir yorumu olması dolayısıyla muhalif özellikler barındırmakla birlikte Aleviliğin veya Bektaşîliğin doğrudan devrimcilikle veya ilericilikle bir ilgisinin olduğunu iddia etmek son derece zordur. Bu konuyla ilgili olarak Necdet Subaşı (119), 1940'lı veya 1950'lı yıllarda doğan Alevi aydınların köylerinden kente göç edip buradaki yüksek tahsilleri esnasındaki siyasal hareketliliğin de etkisiyle "Aleviliği, Marksist kavramlarla yoğurup yer yer devrimci bir ideoloji olarak" ele alıp bu doğrultuda dedeleri de sorgular bir hâle geldiklerini ifade etmektedir.

## Sonuç

Cumhuriyet döneminde uzun süre genelde halk kültürünün özelde âşık sanatının ikinci planda kalması, âşık sanatını icra eden sanatçıların hayatta kalmasını güçleştirmiştir. Geleneksel düğünlerin, köy eğlencelerinin, köy köy gezme kültürü gibi bu sanatın sürdürülmesini sağlayan kaynakların yavaş yavaş ortadan kaybolması da âşık sanatını besleyen damarların önemli ölçüde kesilmesi anlamına gelmiştir. Yoğun bir modernleşmenin görüldüğü 1960'lı yıllarda, dönemin siyasal koşullarının da etkisiyle, âşıkları gerek madden gerekse madden destekleyen köy kültürünün yerini kimi âşıklar özelinde ideoloji almaya başlamış ve bu çerçevede âşık sanatının yeniden canlandığı bir döneme geçilmiştir.

Marksist-sosyalist ideolojide ve ilgili pratiklerde sanat ve edebiyat, propaganda ve ajitasyon için kullanışlı bir araç olarak öne çıkmaktadır. Türkiye'de bahsedilen dönemdeki âşık sanatında ise geleneksel motiflerin yerini sol-sosyalist mücadeleye destek olacak şekilde modern temalara bıraktığı

---

Yiğitler, yiğitler bizim yiğitler...

Mahzuni Şerifim yiğit yavrusu/Anadolu'sundan yoktur kaygısı/Sizin değil beyler işin doğrusu/ Yiğitler, yiğitler bizim yiğitler..." (Aktaş 15-16)

gözlenmektedir. Gerek geleneksel âşıklara referans verilerek gerekse özellikle Alevi-Bektaşî kültüründeki kimi tarihsel olayların ilgili dönemin pragmatik amaçları çerçevesinde yeniden yorumlanmasıyla âşıkların önemli bir kısmı siyasal mücadeleye katılmışlardır. Ancak diğer taraftan âşık şiirindeki siyasallaşmanın, başta Âşık Veysel olmak üzere pek çok sanatçının yeterince politize olmadıkları gerekçesiyle sert bir şekilde eleştirilmesine kadar varan boyutları söz konusu olmuştur. Buna karşın Âşık Veysel'in eşitliğe, kardeşliğe gönderme yaptığı, sınıfsallık vurgusunun bulunduğu ve dolayısıyla siyasal göndermelerin yer aldığı şiirlerinin olduğu da bilinmektedir. "Kardeşim" şiiri bunlardan biridir ve ayrıca onun *Beni Hor Görme Kardeşim* isimli eseri kendisine yöneltilen eleştirilere cevap niteliğinde değerlendirilebilir.

Ele alınan dönemde sosyalist söylemden etkilenen ve toplumcu geleneğin eleştiri şemasını kullanan pek çok âşık olmakla birlikte sanatının kuvveti bakımından Âşık Mahzuni ve Nesimi Çimen özel bir yer almaktadır. Popüler olan ve geniş halk kitlelerini etkileme gücüne sahip tüm eserler Mahzuni ve Çimen'den gelmiştir. Çimen'in Mahzuni'den farklı olarak halk kültürünü yansıtmaya özelliği daha ön plandadır. Nesimi Çimen, geliştirdiği Nesimi akorduyla ve bir halk bilimci titizliğiyle yürüttüğü derleme çalışmalarıyla etkili olur.

Radyonun yaygınlaşması ve Yurttan Sesler Korosu'nun etkisiyle 1960-1980 yılları arasında yaşanan modern ve geleneksel karşılaşması, bir taraftan bir kısım âşığın ideolojik etkilenmelerini doğurmuş, diğer taraftan modern şiirin âşık sanatı unsurlarını kullanmasıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemde özellikle toplumcu gelenekten etkilenen ve sol-sosyalist hareket içinde var olan âşıklar, konser, albüm satışı, söz ve beste satışı vb. faaliyetlerinin ideolojik olarak desteklenmesiyle ayakta kalmışlar, sanatlarını sürdürebilmişlerdir.

Âşık Mahzuni Şerif, 1990'dan 2000'li yıllara kadar kimi zaman sosyalist değerleri işlediği çok önemli eserler vermiştir. Bunlardan *Yuh Yuh*, hâlen neredeyse tüm sol sosyalist örgütün şenlik ve eğlencelerinde büyük bir coşkuyla söylenir. Tüm politik usulsüzlük olaylarında ilk akla gelen melodi olur. Lirik melodisi ve Selda Bağcan'ın etkileyici yorumuyla uluslararası alanda da ün kazanmıştır.

#### Kaynakça

- Aktaş, A. İhsan. *Anadoluyu Kucaklayan Ozan: Mahzuni Şerif*. Ankara: Baran Ofset, 2002.
- Albayrak, N. "Pir Sultan Abdal". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* Cilt 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007. 277-278.

- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. çev. Alp Tümertekin. 2. Baskı. İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.
- Bekki, Salahaddin. “Âşık Şiirinin Siyasallaşması Üzerine Bir Deneme (1960-1980)”. *Folklor/ Edebiyat* 55 (2008): 267-286.
- Beksaç, A. E. “Safevîler”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* Cilt 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008. 451-459.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- . *Folklor ve Edebiyat 1* (1982). İkinci Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
- Çırakman, Hüseyin. *Halkın Sesi Halkın Ozanları*. Ankara: Aşık Matbaası ve Kitabevi, 1975.
- Çimen, Nesimi. “Âşık Nesimi Çimen ile Söyleşi”. Abdullah Gürgün. *Berfin Bahar Dergisi*, 7 2006. 101. Sayı.
- Demir, Recep. “Dadalı Üslubu”. *Uluslararası Halkbilim Araştırmaları Dergisi* 1. 2 (2019): 102-112.
- Hatipler Çibik, T. ve F. Umaroğulları. “Balkanlarda Bektaşilik ve Bektaşi Tekkeleri”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 6. 1 (2017): 458-481.
- İhsani, Âşık. “Âşık İhsani ile Bir Konuşma”. Nurettin Çakın. *Yön Dergisi*, 10 6 1966. Sayı: 167.
- . “Haber”. *Savaş Gazetesi*. 16 2 1966, Yıl: 1, Sayı: 17.
- . *Bakalım Hele*. 2. Baskı. İstanbul: May Yayınları, 1974.
- . *Ozan Dolu Anadolu*. İstanbul: Son Telgraf Matbaası, 1967.
- İnce, Aynur. “Âşık Mahzuni Şerif ve Şiirlerinde Sosyal Konular”. İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- İrmak, Yılmaz. “Folklorun Beş İşlevine Göre Âşık Mahzuni Şerif'in Şiirleri”. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2013.
- Köprülü, Fuat. “Türk Edebiyatında Aşık Tarzının Menşesi ve Tekâmülü”. (der.), Orhan F. Köprülü. Fuat Köprülü. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, tarihsiz. 72-89.
- Kacıroğlu, Murat. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1.2 (2016): 27-71.
- Özdemir, Ulaş. *Senden Gayri Âşık Mı Yoktur: 20. Yüzyıl Âşık Portreleri*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2017.
- Subaşı, Necdet. “Türk Modernleşmesi ve Alevîler”. (ed.) Ahmet Yaşar Ocak. Geçmişten Günümüze Alevî-Bektaşî Kültürü. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009. 110-121.
- Ünser, Halil İbrahim. “Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Komünist Propaganda (1950-1960)”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 25 (2021): 117-142.
- Yağız, Süleyman. *Yürü Bre Hızır Paşa: Yaşayan Halk Ozanları Antolojisi*. Ankara: Üç Çiçek Yayınevi (Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri), 1983.
- . *İşte Bizim Mahzuni*. İstanbul: Hasat Yayınları, 1999.
- Zaman, Süleyman. *Mahzuni Felsefesi*. Ankara: Sanat Yayıncıları, 2005.

### İnternet Kaynakları

- Başgöz, İlhan. “Geçiş Dönemi Sanatçısı: İhsani”. 5 Mayıs 2009. Radikal Gazetesi. İnternet. 15 Mayıs 2021. <<http://www.radikal.com.tr>>.
- bianet. “Milan Ozan Aşık İhsani Hayatını Kaybetti”. 21 Nisan 2009. bianet Bağımsız İletişim Ağı. İnternet. 17 Mayıs 2021. <<https://bianet.org>>.
- Cebe, Özgür. “Milan ruhlu halk ozanını kaybettik”. 21 Nisan 2009. Radikal Gazetesi. İnternet. 26 Mayıs 2021. <<http://www.radikal.com.tr>>.
- Çakı, Burcu Kaya. “Ali Gürbüz”. 13 Mayıs 2019. Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. İnternet. 20 Nisan 2021. <<http://teis.yesevi.edu.tr>>.
- Demir, Mustafa. Sosyalist Halk Ozanı: İhsani. Ty. Güney Kültür-Sanat-Edebiyat Dergisi. İnternet. 25 Nisan 2021. <<http://guneykultursanat.org>>.
- discogs. “Aşık Mahzuni Şerif: Maraş Dramı” (albüm kapağı görseli). Ty. Discogs. İnternet. 23 Mayıs 2021. <<https://www.discogs.com>>
- discogs. “Aşık Mahzuni Şerif: Hadi Benim Türkiyem” (albüm kapağı görseli). Ty. Discogs. İnternet. 23 Mayıs 2021. <<https://www.discogs.com>>
- discogs. “Aşık İhsani: Aşık İhsani” (albüm kapağı görseli). Ty. Discogs. İnternet. 23 Mayıs 2021. <<https://www.discogs.com>>
- discogs. “Selda Bağcan: Yuh Yuh” (albüm kapağı görseli). Ty. Discogs. İnternet. 23 Mayıs 2021. <<https://www.discogs.com>>
- Halkevleri. Aşık İhsani Hayatını Kaybetti. 21 Nisan 2009. Halkevleri. İnternet. 7 Mayıs 2021. <<http://www.halkevleri.org.tr>>.
- Kuzular, Şahamettin. Aşık Hüseyin Çırakman Hayatı. 23 Nisan 2012. Edebiyat ve Sanat Akademisi. İnternet. <https://edebiyatvesanatakademisi.com>

# Somut Olmayan Kültürel Miras Bağlamında Âşıklık Geleneğini Koruma Yöntemleri: Kabulünden Bugüne Kat Edilen Yol

Methods of Protecting the Minstrelsy Tradition as  
Intangible Cultural Heritage: The Progress Made since  
the Recognition

Büşra BAYSAL\*

## Özet

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü 17 Ekim 2003 tarihli 32. Genel Konferansında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ni kabul etmiştir. Türkiye bu sözleşmeye taraf olma sürecini 23 Mart 2006 tarihinde tamamlamıştır. Âşıklık geleneği, İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne 2009 yılında üçüncü unsur olarak kaydedilmiştir. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ne göre mirasların koruması sözleşmenin 2. maddesinde, Somut Olmayan Kültürel Miras'ın yaşayabilirliğini güvence altına almak olarak tanımlanmaktadır. Koruma; kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme, okul içinde ve dışında kuşaktan kuşağa aktarılma yoluyla gerçekleştirilmektedir. Bu koruma yöntemlerine ek olarak sözleşmenin 13. maddesinde diğer koruma önlemleri olarak taraf devletlerin topraklarındaki somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini, gelişmesini güvence altına almak için dört ana ve üç alt başlık belirlenmiştir. Burada SO-KÜM'ün korunmasına yönelik, genel bir politika benimsenmesi, yetkili bir kurumun belirlenmesi ve kurulması, bilimsel, sanatsal incelemelerin özen-dirilmesi teknik, idari, mali önlemlerin alınmasına ilişkin hedefler yer alır.

Âşıklık geleneğinin yapı itibarıyla sözlü olması ve usta çırak ilişkisiyle gelecek kuşaklara aktarılması, uygulama noktasında en etkili yöntemlerden birisi olan dilden dile aktarımı zorunlu kılmıştır. Âşıkların görünürliğünün

\* YÖK 100/2000 Doktora Programı Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, E-posta: busra.baysal@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5732-0676

artması, teknik, sosyal şartların olgunlaşmasıyla birlikte belgeleme ve sonrasında okul içi koruma yaklaşımları gelişmiştir. İl özelinde sınırlanan çeşitli sivil toplum kuruluşları, medya sektörünün devlet eliyle âşıklık geleneğinin yaşayabilirliğini sağlamak adına geçmişte ve günümüzde yaptığı çalışmalar önem arz etmektedir. Bu konuda UNESCO'nun 2010 yılında Şeref Taşlıova, Veli Aykut, Mehmet Acet ve İsmail Nar'ın âşıklık geleneği temsilcisi olarak Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmesi, değerbilirliği sağlama, geleneksel bilgi tekniğini, geleneksel bilgi belleğini korumanın yanında, âşıkların kayda değer bir sanatın, temsilcileri olması konusunda devlet onayıyla gerçekleştirilen önemli bir gelişmedir. Tüm bunların yanında âşıkların korunması adına alınan mali önlemler sıkça sorgulanan konular arasındadır.

Çalışmanın kapsamı âşıklık geleneğinin Temsilî Liste'ye kaydedildiği tarih ile günümüzde yapılan çalışmalara kadarki süreyle sınırlı tutulacaktır. Çalışmada Somut Olmayan Kültürel Miras bağlamında âşıklık geleneğinin sözleşmede belirtilen koruma yöntemleri ile korunması konusu ele alınacaktır. Ne ölçüde korunabildiği sorusuna cevap aranacaktır. Âşıklık geleneğinin Temsilî Liste'ye kabulünden bu yana hedeflenen korumayla, günümüzdeki durumu arasında mukayese yapılacak ve bu durumdan yola çıkarak sonraki süreçte nasıl hareket edilmesi gerektiğine yönelik öneriler verilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** SOKÜM, koruma, âşıklık geleneği.

### Abstract

The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization at its General Conference, adopted the Convention on the Protection of Intangible Cultural Heritage. Turkey completed its contracting process on March 23, 2006. The Bard Tradition was registered as the third element in 2009 on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity. According to the Convention on the Protection of Intangible Cultural Heritage, the protection of heritage is defined in Article 2 of the convention as ensuring the viability of intangible cultural heritage. Protection: identification, documentation, research, preservation, conservation, development, strengthening, generational transfer in and out of school. In addition to these protection methods, article 13 of the convention designates four main and three sub-headings to ensure the viability and development of intangible cultural heritage on the territory of the entity states as other protection measures. Here are the objectives for adopting a general policy for the protection of SOKUM, the determination and establishment of an authorized institution, and the

adoption of technical, administrative, and financial measures to encourage scientific and artistic examinations.

The fact that the bard tradition is verbal in terms of structure and transferred to future generations with the relationship of masters and apprentices necessitates the oral transfer, which is one of the most effective methods at the point of application. With the increase in the visibility of the bards, with the maturation of technical and social conditions, the approaches of documentation and subsequent in-school protection have developed. Various non-governmental organizations, which are limited in the province, the work of the media sector in the past and present is important in order to ensure the viability of the Bard Tradition by the state. In this regard, the selection of Onur Tashlova, Veli Aykut, Mehmet Acet and Ismail Nar as living human treasure in 2010 as representatives of the Tradition of Bard is an important development carried out with state approval to ensure value, to preserve traditional knowledge technique, traditional knowledge memory, as well as to make minstrels representatives of a remarkable art. In addition to all this, financial measures taken to protect the poets are frequently questioned.

The scope of the study will be limited to the date when the Bard tradition was registered in the Representative List and the work carried out today. In the context of intangible cultural heritage, the protection of the bard tradition with the protection methods specified in the contract will be discussed. The answer to the question of to what extent it can be protected will be sought. Since the acceptance of the Bard Tradition on the Representative list, the targeted protection will be compared between its current situation and recommendations will be given on how to act in the next process based on this situation.

**Key Words:** Intangible Cultural Heritage, preservation, minstrel tradition.

‘Âşıklık geleneğinin kökleri şamanlık geleneğine kadar dayandırılmıştır. Bu geleneği yaşatan kimseler geçmişten günümüze kam, şaman, baksı, oyun, akın, ozan’ (Durbilmez 20) gibi adlarla anılmışlardır. Her kültür ögesinin bir işlevi olduğu düşünüldüğünde âşıklık geleneğini icra eden sanatçıların içinde bulunulan zamanın koşullarına göre farklı işlevleri yerine getirdiği söylenebilir. Onlar toplumun bilge kişileri olarak öğretici, olayları değerlendirme ve doğaçlama şiir söyleme yeteneğine sahip icracı, kimi zaman zihnî bunalımları gideren terapi uzmanlarıdır (Durbilmez 20). Bu ve bunun gibi vasıflar âşıklık geleneğini asırlar öncesinde bugüne taşıyan özelliklerden birkaçıdır.

Geçmişten günümüze gelen bu gelenek yakın tarihte UNESCO tarafından kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Miras sözleşmesine ilk kaydedilen unsurlar arasındadır.

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü 17 Ekim 2003 tarihli 32. Genel Konferansında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ni kabul etmiştir. Türkiye bu sözleşmeye taraf olma sürecini 23 Mart 2006 tarihinde tamamlamıştır. Âşıklık geleneği, İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne 2009 yılında üçüncü unsur olarak kaydedilmiştir. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ne göre mirasların korunması sözleşmenin 2. maddesinde, Somut Olmayan Kültürel Miras'ın yaşayabilirliğini güvence altına almak olarak tanımlanmaktadır. Koruma; kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme, okul içinde ve dışında kuşaktan kuşağa aktarılma yoluyla gerçekleştirilmektedir. Bu koruma yöntemlerine ek olarak sözleşmenin 13. maddesinde diğer koruma önlemleri olarak taraf devletlerin topraklarındaki Somut Olmayan Kültürel Miras'ın yaşayabilirliğini, gelişmesini güvence altına almak için dört ana ve üç alt başlık belirlenmiştir. Burada SOKÜM unsurunun korunmasına yönelik, genel bir politika benimsenmesi, yetkili bir kurumun belirlenmesi ve kurulması, bilimsel, sanatsal incelemelerin özendirilmesi teknik, idari, mali önlemlerin alınmasına ilişkin hedefler yer almıştır.

Âşıklık geleneğinin yaşayabilirliğini güvence altına alma birtakım düzenlemelerin gerçekleşmesini gerekli kılmıştır. Geleneğin son yıllardaki durumuna bakıldığında yapı bakımından bir bozulmayla karşılaşıldığını söylemek güçtür. Gelenek yakın zamanda içinde bulunduğu şartlara göre icrasında esneklik göstermiştir. “Stüdyoya Taşınan Âşıklık veya ‘Stüdyo Tipi’ Âşıklığa Doğru: Sözlü <Doğal> ve Dijital <Elektronik> İcra Yapıları Üzerinde Muka-yese” adlı çalışma ile Taşlıova bu dönüşümü ele almıştır. Dijital ortamın sınırlılıkları geleneği bazı değişimler yapmaya yöneltse de bu sınırlılıklar gerçek mekânda kalkmıştır. Covid salgınında, icra mekânı dijitalle taşınmıştır.<sup>1</sup> Bu süreçte usta-çırak ilişkisi uzaktan (dijital ortamda yayımlanan videolarla veya görüntülü iletişim kanalları vasıtasıyla) gerçekleştirilmiştir. Âşıklık geleneğinin yaşayabilirliği daha somut olan, maddî olanaklarla ilişkilendirilebilir. Günümüzdeki âşıkların maddî anlamda ana akım ve yeni medyada desteklenmesi veya onların kazanç sağlayabilecekleri mekânların devlet eliyle veya sponsorlar vasıtasıyla desteklenmesi geleneğin icracıları için önemli bir gelişme olacaktır. Bu bağlamda yapılan ilk çalışmalar TRT'ye aittir.

1 Daha geniş bilgi için Bkz. (Gürçayır Teke, Selcan “Gerçek Âşık Kimdir...”)

TRT kamusal yayıncılık anlayışıyla her dönemde kültür ve eğitim işlevli programlar yapmıştır. Medyanın geleneği tanıtmaya, aktarmaya ve eğitim işlevleri doğrultusunda hazırlanan programlar arasında âşıklık geleneğine de yer verilmiş; geleneğin müzik, şiir dünyası, hikâyecilik, icra töresi gibi dikkat çeken özellikleri bu programlarda işlenmiştir. Geleneği konu edinen bu tarz programlara akademisyenlerin ve Âşık Şeref Taşlıova gibi âşıkların danışmanlıkları, yaşayan âşıkların eserleriyle rol almaları kültürel tanıtım ve aktarım konusunda gösterilen titizliğe işarettir. Bu yayınlarla âşıklar bayramıyla başlayan akademisyen-âşık buluşmalarının yeni mecraya taşınması sağlanmıştır. TRT'nin 1990'lı yıllardan itibaren geleneği tanıtan belgesel tarzında "Ozanın Kopuzundan Âşığın Sazına", "Âşıklar Meclisi", "Âşık Edebiyatı" gibi programları buna örnektir. Özel kanallarda ise nadiren de olsa âşıklık geleneğini konu alan ve yaşayan âşıkları tanıtan programlara rastlanılmaktadır. Başkent TV'de yayınlanan "Sazımız Sözümüz" bu tarzda bir programdır. Ancak asıl yükün kuruluş amaçları doğrultusunda TRT'ye düştüğü açıktır. Bu programların yanında seri hâlde yayınlanan "Bir Yudum İnsan" gibi programlarda ve bağımsız belgesel yapımlarında âşıkların biyografileri, gelenek içindeki rolleri işlenmiştir (Fidan 176).

Âşıklık geleneğinin korunmasında araştırma ve belgeleme birbirini tamamlayan süreçlerdir. Bu noktada âşıklık geleneği hakkında yapılan müstakil çalışmalar, lisansüstü tezler, programlar, projeler önemlidir. Haziran 2021 tarihinde Ulusal Tez Merkezi'nde âşıklık geleneğiyle ilgili beş yüz elli yedi lisansüstü (yüksek lisans ve doktora)<sup>2</sup> tez bulunmaktadır. Alanda yapılan müstakil çalışmalar da göz önünde bulundurulduğunda geleneğe olan ilginin azımsanmayacak derecede olduğu söylenebilir. Geleneğin Temsili Liste'ye kaydedildiği 2009 yılından bu yana, çeşitli program ve projeler gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında ana akım medya ve yeni medyada yapılan programlar, resmî kurumlar ve Sivil Toplum Kuruluşları tarafından yapılan çalışmalar geleneğin bugün de genç nesil için tanınır olmasında, öğrenilmesinde ve geleceğe aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmiştir.

Merhum Âşık Muharrem Ertaş'ın *Arzu ile Kamber* CD'si Bakanlık tarafından 2010 yılında çıkarılmıştır. Geleneğin genç kuşaklara aktarılması amacıyla âşıklık geleneğini Türkiye'de yaygın olarak sürdürüldüğü illerden biri olan Kars'ta, Doğu Anadolu'da Kültür Turizmi İçin İttifaklar Birleşmiş Milletler Ortak Programı kapsamında Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Kars Belediyesi'nin işbirliği ile Âşık Kültür Evi 2011 yılında kurulmuş, *Âşıklardan Halk Hikayeleri* kitabı ve CD'si yayımlanmıştır. Bu geleneğin önemli temsilcilerinden olan merhum Âşık Şeref Taşlıova, Neşet

2 <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Ertuş, Veli Aykut, Mehmet Acet ve İsmail Nar Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından “Yaşayan İnsan Hazinesi” olarak ilan edilmişlerdir.<sup>3</sup>

Bu gelişmelere bağlı olarak Yaşayan İnsan Hazinesi seçilen âşıklık geleneği temsilcilerini doğrudan etkin kılan ya da usta âşıkların çıraklarının çeşitli etkinliklerde yer alması geleneğin yaşaması ve aktarılması noktasında önemli gelişmelerdendir. Bu konuda yapılan çalışmalardan birkaçı şöyledir:

Fotoğraf (1)<sup>4</sup>Fotoğraf (2)<sup>5</sup>Fotoğraf (3)<sup>6</sup>Fotoğraf (4)<sup>7</sup>

3 <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-202290/asiklik-gelenegi.html>

4 <https://www.facebook.com/photo?fbid=10153862779139349&set=a.99188559348>

5 <https://www.facebook.com/photo?fbid=1526358780937984&set=a.1425677807672749>

6 [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1425679011005962&substory\\_index=0&id=100006916301463&sfnsn=scwspwa](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1425679011005962&substory_index=0&id=100006916301463&sfnsn=scwspwa)

7 <https://esenler.bel.tr/haberler/genel/duayen-asiklar-esenler-de-anildi/>

Âşıklık geleneğinin ana akım medyada görünür olması geleneğin sürdürülebilirliğinin ve yeni nesil arasında tanınırlığının sağlanması bakımından önemlidir. Fidan (2016) 2010-2015 yılları arasında ekranlarda yer alan Âşıklık geleneğiyle ilgili programları şu şekilde belirtmiştir.

Türkiyem	Ali Cengiz	Türkülerle Anadolu	Pazartesi	20.30
Can Erzincan	Erol Şahiner	Âşıklar Şöleni	Salı	20.00
Türkmeneli	Paşa Susanoğlu	Âşıkların Sazından	Pazartesi	18.00
Çay	Taner Öztürkoğlu	Anadolu Ozanları	Pazar	21.00
Seymen	Taner Öztürkoğlu	Anadolu Ozanları	Pazartesi	20.00
Kocaeli	Zeki Erdali – Seyda Erdali	Bu Toprağın Türküleri	Çarşamba	20.00
Kon	Zeki Erdali – Şeyda Erdali	Bu Toprağın Türküleri	Salı	15.00
Kardelen	Ozan Baki Çetin- Kamil Çalışkan	Dilden Dile Anadolu	Salı	21.00
Kardelen	İhsan Yavuzer Rahim Sağlam	Divandan Dökülenler	Çarşamba	20.00
Kardelen	Erol Şahiner	Divandan Dökülenler	Salı	21.30
Kocaeli	Erol Ergani	Hasret Pınarı	Çarşamba	20.00
Can Erzincan	Beyzâde Aslan	Dilden Dile Anadolu	Cumartesi	20.00
Ekin	Ahmet Poyrazoğlu	Âşıklar Akşamı		
TRT-Müzik	Ahmet Poyrazoğlu	Ozanlar Harmanı	Cuma	20.00
Ekin	Ahmet Poyrazoğlu	Poyraz Yeli	Cuma	22.00
Kaçkar	Âşık Kevseri-	Âşıkların Sesi	Pazar	18.00

	Erol Coşkunoglu			
Sınır	Âşık Kevseri- Erol Coşkunoglu	Âşıkların Sesi	Çarşamba	19.00
Kaçkar	Erol Coşkunoglu	Âşıklar	Pazar	22.00
Kanal A/ Ses/ Çay	Kul Nuri	Gönül Kervanı	-	-
Kon	Kul Nuri	Gönül Meclisi	Salı	16.00
TRT-Avaz	Kul Nuri	Âşıkların Avazı	Cuma	22.00

Geleneğin korunmasında etkili olan koruma yöntemlerinden birisi de okul dışı eğitimlerin yanında okul içinde kültürel mirasla alakalı bilgi vermektir. “Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Türk Halk Kültürü Unsurları Üzerine Bir Değerlendirme” (Bircan, 2017) adındaki tezde incelenen ortaokul kitaplarında geçen iki Âşık Veysel şiiri, ‘Bağlamacıya’ adıyla geçen metinde verilirken, Dertli, Ruhsat, Emrah, Gevheri, Seyrani, Sümmani, Ömer, Kerem, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Kuloğlu, Muslu, Ata, Âşık gibi çeşitli âşıklara da yer

verilmiştir. Bu durum Somut Olmayan Kültürel Mirasın koruma yöntemlerinden okul içinde gerçekleştirilen bilgilendirmelere örnek teşkil etmektedir.

Günümüzde tez çalışmaları haricinde, akademik anlamda âşıklık geleneği üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalar günümüzde Saim Sakaoğlu, Umay, Günay, Ali Yakıcı, Bayram Durbilmez, İsmail Görkem, Erhan Çapraz, Süleyman Fidan, Metin Özarlan, Mete Taşlıova, Dilaver Düzgün, Doğan Kaya ve diğer akademisyenler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmalar bir âşığın hayatı, sanatı ve eserlerini ele alabildiği gibi âşıklık geleneğini bütün olarak ele alan ve değerlendiren çalışmalar da olabilmektedir.

Âşıklık geleneğinin yapı itibarıyla sözlü olması ve usta çırak ilişkisiyle gelecek kuşaklara aktarılması, uygulama noktasında en etkili yöntemlerden birisi olan dilden dile aktarımı zorunlu kılmıştır. Dilden dile aktarım yapan âşıkların görünürlüğünün artması, teknik, sosyal şartların olgunlaşmasıyla birlikte belgeleme ve sonrasında okul içi koruma yaklaşımları gelişmiştir. İl özelinde sınırlanan çeşitli sivil toplum kuruluşları, medya sektörünün devlet eliyle âşıklık geleneğinin yaşayabilirliğini sağlamak adına geçmişte ve günümüzde yaptığı çalışmalar önem arz etmektedir. Bu konuda UNESCO'nun 2010 yılında Şeref Taşlıova, Veli Aykut, Mehmet Acet ve İsmail Nar'ın âşıklık geleneği temsilcisi olarak Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmesi, değerbilirliği sağlama, geleneksel bilgi tekniğini, geleneksel bilgi belleğini korumanın yanında, âşıkların kayda değer bir sanatın, temsilcileri olması konusunda devlet onayıyla verildiği önemli bir gelişmedir. Tüm bunların yanında âşıkların korunması adına alınan mali önlemler sıkça sorgulanan konular arasındadır.

Ersoy (4) bu konuda, yapay mekânlı icra ortamları ve geleneğin devamını sağlayacak sözlü kültür ürünlerinin doğal mekânlarında korunup müzelenmesi konusunda âşıklık geleneğinden bahseder. Erzurum, Kars ve Kayseri'de yaşayan âşıklık geleneği geleneksel icra mekânı olarak âşik kahvehanelerinde yaşatıldığını ve bu kahvehanelerin kapanmaya yüz tuttuğunu bildirir. Bu mekânların doğal bir müze olarak algılanabileceğini ve söz konusu bu mekânların ve icracıların her konuda desteklenmiş olurlarsa buraların doğal müze olarak yaşatılabileceğini, maksat burayı tanıtmak ve kültürel bir gösterge olarak sunmaksa, yetkili merciler bu mekânları doğal müze formunda sunup, hatta gelen ziyaretçileri doğal icra bağlamına katabileceklerini ifade eder. Ersoy'un önerileri âşıklık geleneğinin canlılık kazanması noktasında önem arz eder. Nitekim bu sayede icra mekânları da işlevleri ile birlikte değer kazanmış ve icracılarla birlikte anılır olacaktır. Bu durum da sürdürülebilir kalkınma bağlamında yerli ve yabancı turist ağırlamada ülkeye katkı sağlayacaktır. Bu konuya UNESCO metninde de değinilmektedir.

Kültürler insanlığın kalkınma ihtiyaçlarına adapte olmakta ve cevap vermektedirler. İnsan odaklı toplumlarda, kültürel miras mutlaka saygı görür. Somut olmayan kültürel miras insan duygularının bütün ifadelerini içerir, insanoğlunun sıra dışı yaratıcılığını canlı biçimde yansıtır ve kültürel çeşitliliği somut olarak barındırır. İnsanlar arası ilişkiler kurmak, kültürel değiş tokuşları ve karşılıklı anlayışı teşvik etmek için kaçınılmazdır. Somut olmayan kültürel miras bu nedenle insanlığın sürdürülebilir kalkınmasının temelidir (UNESCO 41).

Âşıklık geleneğinin icrası doğrudan insan üzerinden gerçekleştiğinden UNESCO metninde yer alan *insan duygularının bütün ifadelerini içerir* kısmı ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Âşık sanatını icra ederken de ezber ifadelerden kullanmayacağından icracı sürekli yaratıcı olmak durumundadır. Duyguların saz ve söz ile ifadesi insanlar arası ilişkilerde karşılıklı anlayışın tesis edilmesi anlamında önemlidir. Bu geleneğin komşu devletlerde ve Türk coğrafyasında icra edildiği göz önünde bulundurulduğunda yumuşak güç anlamında, aynı kültür ögesine sahip olmak anlamında birlik beraberlik duygusu uyandırdığı söylenebilir.

Âşıklık geleneğinin korunmasında ve canlılık kazanmasında önemli olan bir diğer koruma yöntemi de somut olmayan kültürel mirasın farklı yönlerinin canlılık kazandırılmasıdır. Bu bağlamda Yaratıcı Çeşitliliğimiz adlı rapor önemlidir.

1996'da yayınlanan *Yaratıcı Çeşitliliğimiz Raporu* "Kalkınma İçin Kültürel Miras" bölümüne Amadou Hampate Ba'nın "Afrika'da bir adam öldüğünde, bir kütüphane kaybolur" sözüyle başlamıştır. Bu bölümde şu ifadeler yer verilmiştir:

Kalkınma miras koruma için yeni güçlükler sunmaktadır. ... Kavramların yeniden değerlendirilmesine, mirasımızı tanımlayacak ve yorumlayacak daha iyi yöntemlere ihtiyaç vardır. Yaratıcılarına yön veren değerlerin ve esin kaynaklarının anlaşılması şarttır; bunlar olmadan obje bağlamından koparılmış olur ve ona uygun anlamı verilemez. Somut olan ancak somut olmayan üzerinden yorumlanabilir (World Commission on Environment and Development) (Alpaslan 38).

Âşıklık geleneğinde her âşığın icrasının farklı bir performans olduğu düşünüldüğünde Amadou Hampate Ba'nın sözü bir kat daha değer kazanır. Bu nedenle gelenek taşıyıcısı âşıkların kütüphanesi kaybolmadan belgeleme yoluyla korunması gerekmektedir. Geleneğe etki eden esin kaynaklarının daha iyi tanınması yönünde de atılacak adımlar ise bağlamdan koparmayı engelleyecektir.

Sonuç olarak Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesi'ne 2009 yılında kaydolun âşıklık geleneğinin korunmasına yönelik ülkemizde genel bir politikanın benimsendiği -ana akım ve yan medyada yapılan program ve projeler dikkate alındığında- söylenebilir. Âşıklık geleneğini koruma adına il bazında icra mekânı olarak değerlendirilen dernekler, yetkili kurumlar olarak geleneğe hizmet etmiştir. Burada yapılan icralar da geleneğin özendirilmesi adına önemli faaliyetler olarak adlandırılabilir Ortaokul kitaplarında yer alan âşıklarla ilgili metinler geleneğin bilinmesi adına Millî Eğitim Bakanlığının attığı önemli bir adımdır. Müziğin günümüzdeki çeşitliliği ve müziğe yönelen rağbet göz önünde bulundurulduğunda Türk kültürünün ürünü olan bu gelenek, bağlamından koparılmadan geniş kitlelere tanıtılabilir. Bu durum için de farkındalık artırıcı faaliyetlere ve bu faaliyetleri yürütecek her yaşta insana ihtiyaç vardır.

### Kaynakça

- Alpaslan, İrem. “Unesco, Sürdürülebilir Kalkınma ve Kültür: Somut Olmayan Kültürel Miras (Soküm) Örneği”, UNESCO Uzmanlık Tezi, Ankara, 2015.
- Bircan, Derya. “Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Türk Halk Kültürü Unsurları Üzerine Bir Değerlendirme”. Yüksek Lisans Tezi. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, 2017.
- Durbilmez, Bayram. *Âşık Edebiyatı ve Taşınarlı Halk Şairleri*. 4. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2016.
- Ersoy, Ruhi. “Performans Teori” Bağlamında Sözlü Kültür Ürünleri'nin Müzelenmesi Sorunu Üzerine Bazı Görüş ve Düşünceler”. Oğuz, Öcal ve Özkan T. Saltık. (Editörler). *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 90-96, 2004.
- Fidan, Süleyman. *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi-Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.

### Elektronik Kaynaklar

- <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> 29 Temmuz 2021
- <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-202290/asiklik-gelenegi.html> 19 Ağustos 2021
- <https://www.facebook.com/photo?fbid=10153862779139349&set=a.99188559348> 19 Ağustos 2021
- <https://www.facebook.com/photo?fbid=1526358780937984&set=a.1425677807672749> 19 Ağustos 2021
- <https://esenler.bel.tr/haberler/genel/duayen-asiklar-esenler-de-anildi/> 19 Ağustos 2021

# ÂŞIK SANATI SEMPOZYUMU

2021 Hacı Bektâş-ı Velî Yılı

Bildiriler Kitabı

Editör: Fatih Şayhan

Geleneği ve onun eşsiz zenginliğini kendine özgü duyuş, deyiş ve icra ile şiir, hikâye, destan, müzik gibi sanatın birçok dalında buluşturarak nesilden nesile aktaran âşık sanatı, sadece Anadolu'nun köklü kültürel mirasını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Türk insanının ayak bastığı tüm coğrafyalara hayata bakış biçimini ve çok yönlü estetik taşıması işlevini de yüklenir. Bu bağlamda âşık sanatı en zengin hazinemiz olan sözlü ürünleri günümüz duyarlığıyla anlamak, yorumlamak ve dönüştürmek için hâlâ verimli bir kaynak olarak varlığını devam ettirmektedir. Bu verimli kaynak, âşık sanatının özü olan insan sevgisi, hoşgörü ve barış gibi değerleri yücelten ve gelecek nesillere salık veren Hacı Bektâş-ı Velî'nin düşüncelerinde bütünleşerek yereli de aşıp evrensele uzanmıştır.

UNESCO tarafından 2021 yılının Hacı Bektâş-ı Velî Yılı olarak ilan edilmesi, âşık sanatının geçmişten geleceğe, gelenekten evrensel değerlere ulaşma arayışında olan bütün nesillere kimlik kazandıran kurucu etkisini, verdiği ilhamı ve en önemlisi yaşayan mirasını bir kez daha hatırlatmakta, bu uğurda yapılacak çalışmalarda bütün bir insanlığa sorumluluk vermektedir.

İşte bu çerçevede, insanlığa da söyleyecek çok sözü bulunan Türk sözlü kültürünün sürdürülebilirliğine katkıda bulunmak üzere Kapadokya Üniversitesi tarafından, T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı ve Ahiler Kalkınma Ajansı'nın destekleriyle 29-31 Temmuz 2021 tarihlerinde "Âşık Sanatı Sempozyumu" düzenlenmiştir. Sempozyumda âşık sanatı, "Âşıklık Geleneği", "Yaşayan Âşık Sanatı", "Âşıkların Sazından Hacı Bektâş-ı Velî" ve "Gelecek Kuşaklara Aktarım" oturumlarında çok yönlü bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.



T.C. SANAYİ VE  
TEKNOLOJİ BAKANLIĞI



KAPADOKYA  
ÜNİVERSİTESİ

**Nevşehir Yerleşkeleri:**  
Mustafapaşa - Uçhisar - Ürgüp  
Tel: 0384 353 5009 (pbx) Faks: 0384 353 5125  
**İstanbul Yerleşkesi:**  
Sabiha Gökçen Uluslararası Havalimanı  
Tel: 0216 588 0010 (pbx) Faks: 0216 588 0012  
info@kapadokya.edu.tr

