

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**



**ERGİNLENME VE OLGUNLAŞMA SÜREÇLERİNDE
ÂŞIK SEFERLERİ: TÜRKİYE VE AZERBAYCAN SAHASI**

Doktora Tezi

Birsen AKPINAR

Danışman
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN

SAMSUN
2023

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Doktora Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan ve dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu her unsurun enstitüsü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK araştırma ve yayın ettiği kurulu yönetmeliğinin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik kurulu gerekli mi?

Evet ☐ (Gerekliyse ekler kısmına ekleyiniz.)

Hayır ☒

21/06/2023
Birsen AKPINAR

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı: ERGİNLENME VE OLGUNLAŞMA SÜREÇLERİNDE ÂŞIK SEFERLERİ: TÜRKİYE VE AZERBAYCAN SAHASI

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 21/06/2023 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 14

Tek kaynak oranı : %1

21/06/2023
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN

ÖZET

ERGİNLENME VE OLGUNLAŞMA SÜREÇLERİNDE ÂŞIK SEFERLERİ: TÜRKİYE VE AZERBAYCAN SAHASI

Birsen AKPINAR
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Doktora Temmuz/2023
Danışman: Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN

Âşıklık geleneği, Türk dünyasının, özellikle Türkiye ve Azerbaycan sahasının en önemli sözlü kültür unsurlarından biridir. Bu gelenek, İslam öncesinde şaman/kam/baksı adlarını taşıyan ve senkretik bir geçişle İslam sonrasında önce “ozan”a daha sonra “âşık”a evrilen kültürel aktörlerin yarattığı ritmik, poetik ve dramatik bir gelenektir. Saz-söz ve gösterime dayanan geleneğin aktif ve dinamik taşıyıcıları olan âşıklar, ulusal birikimin kültürel belleğidir ve bu kültürel bellek, yüzyıllar boyunca coğrafyadan coğrafyaya, kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Âşıklık sanatını ustasından öğrenen veya ritüelistik bir rüyayla âşık olan bu sanatçılar, erginlenme ve olgunlaşma süreçlerinde çeşitli nedenlerle seyahatlere çıkarlar. Âşık seferleri denilen bu seyahatlerin rüyasında âşık olduğu sevgiliyi arayıp bulmak, para ve şöhret kazanmak, ustasının seyahatine eşlik ederek âşıklık sanatını öğrenmek, düğünlerde sanatını icra ederek geçimini sağlamak, başka âşıklarla tanışmak ve karşılaşarak atışmak gibi pek çok nedeni vardır. Nedeni ne olursa olsun âşıklık sanatının ve bu sanatın seferlerdeki yansımalarının en önemli işlevi, iletişim ve etkileşim süreçlerinde geleneği ve kültürel belleği saklamak, taşımak, korumak, sürdürmek ve aktarmaktır. Âşık bu işlevi; gittiği yerlerdeki icraları, bu icralardaki türküleri, destanları, hikâyeleri ve karşılaşmaları yoluyla yerine getirir.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye ve Azerbaycan sahasındaki âşık seferlerini tespit etmek, seferlerin âşığın erginlenme ve olgunlaşma süreçlerine katkısını, amaç sonuç ilişkilerini incelemek, yapısal ve dilbilimsel formlarının kültür kodlarını ve geleneğe katkılarını tespit etmek, âşık karşılaşmalarındaki deyişme ve atışmalardan öteye bu seferlerin nereye hangi nedenlerle yapıldığı, bağlamları, işlevleri, sonuçları, âşığın ve toplumun hayatında hangi değişikliklere neden olduğu sorularının cevaplarını aramak ve hikâyelerinin arka planlarındaki kültür birikimini, geleneksel değerler sistemini bugüne aktaracak yeni bir pencere açmaktır.

Anahtar Sözcükler: Âşıklık geleneği, âşık seferleri, erginlenme ve olgunlaşma süreçleri, kültürel bellek.

ABSTRACT

MINSTREL TRAVELS IN INITIATION AND MATURATION PROCESSES: TÜRKİYE AND AZERBAIJAN AREAS

Birsen AKPINAR

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Ph.D., July/2023

Supervisor: Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN

The tradition of minstrelsy is one of the most important oral cultural elements of the Turkish world, especially in Türkiye and Azerbaijan area. This tradition is a rhythmic, poetic and dramatic tradition created by cultural actors who were called shaman/kam/baksı before Islam and who, with a syncretic transition, first evolved into "poet" and then "minstrel" after Islam. Minstrels who are active and dynamic bearers of the tradition based on instrument-lyrics and performance are the cultural memory of national accumulation and this cultural memory has been carried over the centuries from geography to geography, from generation to generation.

These artists, who learn the art of minstrelsy from their master or who are minstrels with a ritualistic dream, go on trips for various reasons during their initiation and maturation processes. There are many reasons for these travels called minstrel travels such as seeking out the lover with whom he falls in love in his dreams, gaining money and fame, learning the art of minstrelsy by accompanying his master's travel, earning a living by performing his art at weddings, meeting and bicker with other minstrels. Whatever the reason, the most important function of the art of minstrelsy and its reflections in the travels is to preserve, carry, protect, maintain and transfer tradition and cultural memory in communication and interaction processes. Minstrel performs this function through performances wherever he goes, folk songs in these performances, epics, stories and encounters in these performances comparison.

The aim of this study is determine the minstrel travels in Türkiye and Azerbaijan area, examine the contribution of the travels to the initiation and maturation processes of the minstrel, examine the purpose-result relations, determine the cultural codes of the structural and linguistic forms and their contribution to the tradition, seek answers to the questions of where and why these travels were made beyond the conversations and bickerings in the minstrel encounters, contexts of these travels, functions of these travels, results of these travels, what changes they caused in the life of the minstrel and society, and open a new window that will convey the cultural background and traditional value system in the background of their stories.

Keywords: Minstrel tradition, minstrel travels, initiation and maturation processes, cultural memory.

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında sabrı, emeği, desteği, anlayışı ve değerli katkılarından dolayı öncelikle danışmanım Prof. Dr. Bekir Şişman olmak üzere tez izleme komitesine, araştırma konusunun fikir babası olarak lisans hocam Dr. Doğan Kaya'ya, ders devam süreçlerinde emeği geçen hocalarıma, sürece sabır ve destekle katkı sunan eşime ve çocuklarıma teşekkürü borç bilirim.

Birsen AKPINAR



İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Kapsamı	1
1.4. Araştırmanın Yöntemi	2
2. SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA ÂŞIKLIK GELENEĞİ	5
2.1. Âşıklık Geleneğinin Teşekkülü.....	11
2.2. Âşıkların Sosyo-Ekonomik Durumları	18
2.3. Âşıkların Kültür Aktarımına Katkıları.....	26
2.4. Âşıkların Erginlenme/Kahramana Dönüşme Süreçleri.....	33
2.5. Âşıkların Olgunlaşma Süreçleri ve Saza-Söze Yüklenen Kut	47
2.6. Erginlenme ve Olgunlaşma Süreçlerinin Âşık Kolları/Muhitlerindeki Yeri	55
2.6.1. Türkiye Sahası Âşık Kolları ve Etkileşim Süreçleri.....	63
2.6.2. Azerbaycan Sahası Âşık Muhitleri ve Etkileşim Süreçleri.....	74
3. GÖÇERLİK OLGUSU BAĞLAMINDA TÜRKİYE VE AZERBAYCAN SAHASINDA ÂŞIK SEFERLERİ.....	77
3.1. Gelenek İçinde Seferlerin Yeri	97
3.1.1. Halk Hikâyelerinde Âşık Seferleri.....	99
3.1.2. Âşıkların Hayat Hikâyeleri ve Âşık Seferleri	101
3.1.3. Yaşayan Âşıkların Seferleri	120
3.2. Âşık Seferlerinin Nedenleri ve Oluşum Bağlamları	135
3.2.1. Sevgiliyi Arayıp Bulma	142
3.2.2. Para Kazanma, Toy Geçirme	144
3.2.3. Nam Salma ve Âşıklığını İspat Etme.....	148
3.2.4. Çıracılık Yoluyla Âşıklık Sanatını Öğrenme İsteği	152
3.2.5. Özenilen, Takdir Edilen Bir Âşıkla Tanışma.....	155
3.2.6. İlk Sınama İçin Usta Bir Âşığın Yanına Götürülme.....	158
3.2.7. Bir Âşığı Buta Uykusundan Uyandırma ve İmtihan Etme	159
3.2.8. Bir Davete İcabet Etme	163
3.2.9. Ticaret Yapma.....	167
3.2.10. Zorla (Cebren) Sefere Çıkarılma	169
3.2.11. Yetkili Biri Tarafından Görevlendirilme	172
3.2.12. Bir Müşkülü Halletme ya da Bir Sorunu Çözme	176
3.2.13. Alevi-Bektaşî Âşıkların İnançlarını Yayma ve Taliplerini Araması.....	179
3.2.14. Bayram, Şölen, Kurultay Gibi Mesleki Bir Toplantıya Katılma	185
3.3. Albert Lord'un "Sözlü Kompozisyon Teorisi"ndeki Âşık Tipleri ve İcra ile Âşık Seferlerindeki İcra Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar.....	191
3.3.1. Performans Teori ve Seferlerin İcra Bağlamları.....	203
3.3.1.1. Performans Teori'nin Oluşum Süreci ve Manifestosu.....	204
3.3.1.2. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde "sözel doku"	206
3.3.1.3. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde Metin (Text).....	213
3.3.1.4. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde Bağlam (Context)	220
3.3.1.5. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde Dinleyici/İzleyici Tipi.....	232

3.3.1.5.1. Himaye (Patronaj).....	238
3.3.1.5.2. Hakemlik Müessesesi	241
3.4. Sefer Bağlamında Âşık Tipinin İşlevleri	244
3.4.1. Toy geçirme	246
3.4.2. Tasdik Edicilik.....	251
3.4.3. Rehberlik, Pirlık, Mistik Önderlik, Öğretmenlik	259
3.4.4. Gezgınlık	263
3.4.5. Protesto	266
3.4.6. Dönemini Yansıtırma	271
3.4.7. Kùltür taşıyıcılığı, Habercilik ve İletişim	275
3.4.8. Hekimlik, Ocaklık.....	280
3.5. Sefer Bağlamında Âşık Tipinin Doğuşu ve Özellikleri	285
3.5.1. “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” Bağlamında Âşık Tipi	291
3.5.2. Âşık Seferlerinin Temel Uygulaması Olarak Âşık Karşılaşmaları	304
3.5.2.1. Karşılaşma, Deyişme, Atışma Terimlerinin Mahiyeti	306
3.5.2.2. Âşık Seferlerinde Karşılaşmaların İcra Töresi.....	311
3.5.2.2.1. Saz, söz, gösterim	311
3.5.2.2.2. Mekân-Meydan.....	319
3.5.2.2.3. Âşıkların Yaptırım Gücü	326
3.5.2.2.4. Bağlama ve İtibar Kazanma.....	331
4. SEFER HİKÂYELERİNDE EPİZOT VE MOTİFLER.....	337
4.1. Sefer Hikâyelerinin Epizotları ve Epizotlarına Göre Serencam Tahlili	337
4.1.1. “Âşık Alının Türkiye Sâfêri”nin Epizodik İncelemesi	338
4.1.2. “Mahirî ile Mahitaban” Serencamının Epizodik İncelemesi	344
4.2. Sefer Hikâyelerinin Motifleri.....	351
5. ÂŞIKLIK GELENEĞİNDEKİ DEĞİŞİM BAĞLAMINDA SEFERLERİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ	357
SONUÇ	372
KAYNAKLAR	375
EKLER	387
ÖZ GEÇMİŞ.....	396

SİMGELER VE KISALTMALAR

AD	: Azərbaycan Dastanları
ADİL	: Azərbaycan Dilinin İzahlı Lügati
AEBE	: Âşık Elesger Bütün Eserleri
AFA	: Azərbaycan Folklor Antologiyası
AFK	: Azərbaycan Folklor Külliyyatı
AHŞŞS	: Aşığ Hüseyin Saraclı: Şe'rlər Söyləmələr
AİG	: Âşık İhsanî ve Güllüşah
AND	: Erzurum Halk Şairlerinden Bardızlı Âşık Nihânî Dîvânı
AR	: Aşığ Revayetleri
AŞDK	: Âşık Şenlik Deyişmeler Karşılaşmalar
AŞTH	: Âşık Şeref Taşlıova-Halk Hikâyeleri
ATS	: Azərbaycan Türkçesi Sözlüğü
BAN	: Bardızlı Âşık Nihanî
BFÖ	: Borçalı Folklor Örnekleri
DH	: Dastanlar Hekayetler Âşık Hüseyin Bozalganlı
DİAK	: Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları
GAF	: Güney Azərbaycan Folkloru
GAAF	: Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymanî
HDD	: Halkımızın Deyimleri ve Duyumları
KSH	: Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler
KSY	: Kahramanın Sonsuz Yolculuğu
MEH	: Muhibbî ile Esmahan Hikâyesi
MMH	: Mahirî ile Mahitaban Hikâyesi
OHAK	: Oltu Havzası Âşık Karşılaşmaları
ÖTS	: Örnekleriyle Türkçe Sözlük
PASM	: Posoflu Âşık Sabit Müdamî
SİFAHOD	: Sivas Fasıl Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği
TABY	: Təbiət Alxan'ı Bir de Yaratmaz
TKAE	: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
TSSAE	: Türk Saz Şairliği ve Ardanuçlu Efkarî
TÜRKSOY	: Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı
YAI	: Yusufelili Âşık İzharî
YAP	: Yusufelili Âşık Pervanî
YMHD	: Yusufelili Muhibbî Hayatı ve Deyişleri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Şenlik Kolu	64
Şekil 1.2. Sümmanî Kolu	65
Şekil 1.3. Ruhsatî Kolu	66
Şekil 1.4. Emrah Kolu.....	67
Şekil 1.5. Dertli Kolu	68
Şekil 1.6. Huzurî Kolu	68
Şekil 1.7. Derviş Muhammed Kolu	69
Şekil 1.8. Deli Derviş Feryadî Kolu.....	69
Şekil 1.9. Pîr Sultan Abdal Kolu.....	70
Şekil 1.10. Kemterî Kolu	71
Şekil 1.11. Zileli Talibî Kolu	72
Şekil 1.12. Kul Hüseyin Kolu	73

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. Âşık Muhitleri ve Mektepleri (Qasımlı-Nebiyev)	74
Tablo 1.2. İran Türkleri Âşık Muhitleri	75
Tablo 2.1. Âşık Karşılaşmaları ve Hikayeciler	106
Tablo 2.2. Âşıkların Zorunlu Göçleri.....	141
Tablo 2.3. Âşıkların Gurbete Gidiş Nedenleri ve Gezdikleri Yerler	141
Tablo 2.4. Âşık Ali Serencamının Varyantlaşması	196
Tablo 2.5. Şenlik-Sümmanî Karşılaşmasının Varyantlaşması	198
Tablo 2.6. Şeytan Bunun Neresinde Şiiri (Dertli-Emrah) Karşılaştırma	201
Tablo 2.7. Nihanî-Sedayî Karşılaşmasında Varyantlaşma-1	230
Tablo 2.8. Nihanî-Sedayî Karşılaşmasında Varyantlaşma-2	231
Tablo 2.9. Âşık Müdamî İcrasında Bağlam Farklılıkları	234
Tablo 4.1. Sefer Hikâyelerinde Örnek Motifler ve Kaynakçaları	356
Tablo: 5.1. Yaşayan Âşıklar ve Çırakları.....	364

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu

Âşık tarzı şiir geleneği içinde âşıkların rüyada görüp âşık olduğu sevgiliyi aramak, gerek para gerekse nam kazanmak ya da meslek icra etmek gibi maksatlarla kendi istemleri dâhilinde veya istem dışı (kimisi zaman cebren götürülerek) yaptığı seferler vardır. Söz konusu seferlerin hikâyeleriyle birlikte başta âşık karşılaşmaları olmak üzere gelenek içinde kalıplaşmış bazı uygulamaları mevcuttur. Bu çalışmada âşık seferlerinin nevi şahsına münhasır hikâyeleri mercek altına alınmıştır. Temel uygulama olarak âşık karşılaşmalarının bulunduğu seyahatler dikkate alınıp incelenmiştir. Seferlerin nedenleri, bağlamları, karşılaşmalardaki icra töreleri, törelerin gelenek içinde kazandığı terimsel nitelikler ve tekabül ettiği kalıplar, halkın ve âşıklık geleneğinin bu biçim ve muhtevaya yüklediği anlamlar araştırılmıştır. Bütün bu kültür geleneğinin âşığın bireysel hayatı ve toplum düzeni üzerinde yarattığı etkilerle birlikte bu seferlerin geçmişten günümüze uğradığı değişiklikler üzerinde durulmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, Türkiye ve Azerbaycan sahasında hikâyesine ulaşılabilen âşık seferlerini, seferlerin amaç-sonuç ilişkilerini, yapısal ve dilbilimsel formlarının kültür kodlarını ve geleneğe katkılarını inceleyip tespit etmektir. Bu seferlerin nereye hangi nedenlerle yapıldığı, nasıl sonuçlandığı, âşığın ve toplumun hayatında hangi değişikliklere neden olduğu, sefer esnasında hangi bağlamların oluştuğu sorularının cevaplarını aramaktır. Böylelikle karşılaşmalar, deyişme ve atışmalardan öte sefer hikâyelerinin arka planlarındaki geleneksel değerler sistemi günümüze aktarılacaktır. Bu aktarımlarla da Türkiye ve Azerbaycan sahalarındaki âşıkların seferleriyle ilgili hikâyelerin kapsamlı bir külliyat olarak bir araya getirilmesi ve mercek altına alınması gibi farklı araştırmalar için de yeni pencereler aralanacaktır.

1.3. Araştırmanın Kapsamı

Günümüze kadar yapılan âşık seferi araştırmaları; müstakil bir çalışma niteliği taşımamakta ve yalnızca sefer esnasındaki karşılaşmaların “sözel doku”ları (Dundes, 1998: 108) ile biçimsel özelliklerini kapsamaktadır. Böyle olunca da sefer nedenleri ve bağlamları ikinci planda kalmış, çoğu zaman göz ardı edilmiştir. Oysa Malinowski’nin deyişiyle “Metin elbette ki son dercede önemlidir ama bağlam

olmadan cansız kalır.” (Malinowski, 1990: 91) Ulaşılabilen metin bağlamları ve hikâyeleri, kültürel ve bireysel hareket kaynaklı göçerlik geleneğinin âşıklık kurumuna ve sanatçıların söylemlerine yansımaları, âşık sefer sürecindeki ahvâli, pek çok çalışmanın sınırlı kalacağı zengin bir araştırma sahasıdır. Araştırmanın alanı Anadolu ve Azerbaycan sahasıyla sınırlandırılmıştır. Öncelikle her iki sahada hikâyesine (serencamına) yahut içindeki âşık karşılaşmalarına ulaşılabilen 163 âşık seferi tespit edilmiştir. Bu çalışma; söz konusu seferlerle birlikte âşıkların biyografik hayatlarından kesitler sunan türkölü hikâyeleri (serküşteleri), bu sanatkârların sosyo-ekonomik durumlarını, içinde yaşadıkları toplumun yapısını, nerelere sefere çıktıklarını ve neyi amaçladıklarını belirtmesi bakımından bir başlangıç değeri arz etmektedir. Metinlere dilbilimsel pencereden bakıldığında elde edilecek geleneksel bağlam ise ayrı bir katma değer olacaktır. Halk hikâyeleriyle, Dede Korkut metinleriyle, kutsal metinler ve peygamber kıssalarıyla, benzer ve farklı yönlerinin incelemesi de yapısal açıdan metinlerarasılık bağlamında yeni ve farklı değerlerin ortaya çıkmasına kapı aralayacaktır. Böylelikle sadece karşılaşma bağlamındaki atışma, deyişme ve nazire uygulamalarıyla sınırlı, sığ ve terimsel incelemelerle yetinilmeyecek; metinler, olay ve bağlam merkezli yaklaşımlar ve bakış açılarıyla değerlendirilmiş olacaktır.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın hazırlanması aşamasında hem Türkiye hem de Azerbaycan sahasında mümkün olduğu kadar çok sayıda âşık seferine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu seferler, maksatları açısından sınıflandırıldıktan sonra seferlerin temel form ve amaçlarından birisi, âşık fasıllarında icra edilen “karşılaşma”lar olduğu için özellikle muhtevasında âşık karşılaşmalarının ve hikâyeli türkülerin olduğu metinler üzerinde durulmuş ve çalışma, karşılaşma ihtiva eden hikâyelerle türkölü hikâyeler üzerine temellendirilmiştir.

Metinlerin terimsel altyapıları, “sözel doku”su ve cümle yapıları bağlamın gerektirdiği ve hikâye akışını etkilediği nispette döneminin özellikleri ve geleneksel terminolojisi içinde mercek altına alınarak incelenmiştir.

Ayrıca âşık seferlerinin oluşum ve anlatım bağlamları çağdaş halkbilimi kuramlarıyla yorumlanmıştır. Hikâyelerine ulaşılabilen seferlerin her birinde o sefere mahsus bilgilerle birlikte genele teşmil edilebilecek ortak nitelikler de ortaya

ıkarılmıştır. Metinlerin epizotları, motifleri, kahraman tipleri, kahramanların davranış kalıpları incelenmiş; halk hikâyeleriyle benzeyen ve ayrılan yönleri karşılaştırılmış, seferlere mahsus epizotlara ve motiflere ulaşılmaya çalışılmıştır. Metin tahlilleri vasıtasıyla geleneğın oluşumu, evrimi ve değişen kalıplarla yeniden üretilmesi hakkında sonuçlara ulaşmak hedeflenmiştir. Hikâye epizotlarından hareketle; ağdaş teoriler düzleminde hikâyelerin kendine özgü yapısı tespit edilmiştir. Âşığı kahraman yapan süreçte yaşadığı serüvenler, ait olduğu toplumun sefer hikâyesinin sonucuna verdiği olumlu ya da olumsuz dönütler ve maceranın sonunda yaşanan değişimin âşığa, topluma ve geleneğe katkıları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Örnek metinlerle ilgili her iki sahadan yapılan alıntılarda metin yazarının kendine mahsus imlâ ve noktalaması tercih edilmiştir. Bu yüzden TDK kurallarına aykırı noktalama ve yazımlara rastlanması mümkündür. Ayrıca anlatılar örneklendirilirken Türkiye sahasında yerel ağız, Azerbaycan sahasında Azerbaycan Türkçesinin özellikleri korunmuştur. Özellikle Azerbaycan Türkçesiyle verilen örneklerin her bir kelimesine bakmak için çalışmanın sonunda bir sözlüğün kullanılmasının zor olacağı düşünölmüş, açıklama gereği duyulan sözcükler için dipnot tercih edilmiştir.

Araştırma sürecinde yalnızca yazılı ve basılı kaynaklara bağlı kalınmamış, elektronik költür ortamından, sosyal medya içeriklerinden, televizyon ve radyo proğamlarına dair arşivlerden de yararlanılmıştır. Sesli ve görüntölü âşık performansı kayıtları deşifre edilmiş; araştırmaya konu olan çeşitli başlıklar altına örnek metin olarak eklenmiştir. Ayrıca âşık edebiyatı ile ilgili araştırma yapan halk költürü araştırmacıları, akademisyenler ve daha önce âşık icralarında dinleyici olarak bulunmuş insanların da görüşleri alınarak değerlendirilmiştir. En önemlisi yaşayan âşıklarla sözlü ve yazılı mülakatalar yapılmak suretiyle elde edilen veriler çalışmaya yansıtılmıştır. Âşıklarla yapılan sözlü mülakatlara ait ses kayıtları arşivlenmiş, çalışmanın ilgili başlıkları altında deşifre edilerek aktarılmıştır. Yazılı mülakatlar için 37 maddeden oluşan bir “âşık bilgi formu” hazırlanmış, âşıklara gönderilmiştir. Ancak âşıkların çoğu, yazılı formu doldurmayı değil sözlü mülakatı tercih etmiştir. Bu mülakatların ses kayıtları da ayrıca arşivlenmiştir.

Araştırmanın bütünüyle ilgili olarak hazırlanan bibliyografya dışında çalışmanın “Gelenek İçinde Seferlerin Yeri” başlığı altında yalnızca seferlere özgü

bir bibliyografya daha hazırlanmıştır. Hazırlanan bu kaynakçanın konuyla ilgili pek çok araştırmaya yeni pencereler aralayabileceği düşünülmüştür.

Özellikle Azerbaycan sahasında çok sık yararlanılan sefer metinleri, çoğu zaman çok yazarlı ve çok ciltli metinler olduğu için kaynak gösterilirken APA yöntemiyle metin içi kaynakça belirtmekte sıkıntılar yaşanmıştır. Bundan dolayı bilhassa varyantlaşmalardan bahsedilirken çok sık kullanılan bazı eserlerin adlarıyla ilgili kısaltmalara gidilmiş ve hem metin içinde hem de bibliyografyalarda varyantlar verilirken zaman zaman sayafa numaralarıyla birlikte bu kısaltmalar kullanılmıştır.

Araştırma sırasında hem yazılı/basılı hem elektronik hem de canlı (insan/âşık/dinleyici/araştırmacı) kaynak açısından imkânlar nispetinde beklenenden daha çok veriye ulaşılmıştır ve daha fazlasına da ulaşılabilceği görülmüştür. Ancak Azerbaycan sahasıyla ilgili canlı kaynağa erişmek mümkün olmamıştır. Çalışmanın nihayetinde genel hatlarıyla hedeflenen sonuçlara ulaşılmıştır.

2. SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Bütün tanımların öznel olabileceği sosyal bilimlerde benzer bağlamları çağrıştıran her tanım, aynı kavramın farklı zihinlerdeki benzer izdüşümüdür, denilebilir. Çünkü yazının insan hayatında etkin roller üstlendiği dönemlere kadar sözün ve sözlü kültürün oluşturduğu kavramsal bilgi alanları, eşzamanlı ve eşgüdümlü şekillenme süreçlerine sahiptir (Ersoy, 2009: 9). Bu bakımdan kavramsal ifadeler, ihtiva ettikleri anlam itibarıyla birbirine çok yakın olabilir ve bir diğerini kendi tesir alanına alacak biçimde yakınlık arz edebilir. Karakteristik toplum yapısı içinde Türklerin göçerevliliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkan ozanlık/âşıklık kurumunu yapılandıran temel dinamikler arasında yer alan “medeniyet¹, kültür², kültürel kimlik ve gelenek³” kavramları da çoğu zaman derinlemesine irdelenmeden bir çırpıda ayırt edilemeyecek kadar bağdaşık kavramlardır. Bu kavramlar, âşık edebiyatı içinde ayrı bir önem ve değer arz eder. Çünkü ozanlık/âşıklık kurumu, milleti millet yapan biriktirdiği ve sakladığı bütün müktesebatı geleceğe aktaran bir hafıza niteliği taşır. Taşımakla kalmaz, tanıtır ve öğretirken kalıcılığını sağlar. Gerek sözlü tarih, sözlü gelenek ve gerekse bütün kültür öğelerinin aktarımı düşünüldüğünde âşıklığın yüklendiği işlevi Nebi Özdemir, göç ve seyahat olgusu üzerinden açıklar:

Türk tarihi ve kültürü bir yanıyla göç veya seyahatlerin tarihi ve kültürüdür. Göç/seyahat Türk kültürünü yaratan ve yaşatan temel dinamiklerin başında yer almaktadır. Bu nedenle de Türk kültürünü oluşturan gelenekleri değerlendirirken göç ve seyahati temel dinamikler olarak kabul etmek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Etkisi zayıflasa da bu dinamik, bugün de etkisini sürdürmektedir. Kültürel genetik kapsamında gerçekleştirilecek yapısal çözümlemeler göçün/seyahatin Türk kültürü, dolayısıyla Âşık Edebiyatı başta olmak üzere sözlü ve yazılı edebiyat gelenekleri üzerinde etkisini koruduğunu ortaya koyacaktır (Özdemir, 2017: 557).

Burada göçün etkisi üzerinden atlı-göçebe kültür yapısı içinde âşıklığın en başta ve özellikle zikredilmesi, bu geleneğin “sözlü kültür belleği” oluşuna, kültür yaratıcılığına, yaşatıcılığına ve taşıyıcılığına işaretir (Özdemir, 2017: 562).

¹ **Medeniyet:** Bir topluluğun hayat tarzı, maddi manevi varlığı, fikir ve sanat gücü, bilgi seviyesi ile ilgili niteliklerinin bütünü, uygarlık [...] “Medeniyet, bütün milletler arasında müşterek olması lazım gelen müspet ilimler ile teknik ameliyelerin toplamıdır.” (Ziya Gökalp’ten akt. MEB Komisyon, *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*: 3/1925)

² **Kültür:** Bir insan topluluğunun (milletin) nesilden nesle aktardığı gelenek halinde devam eden maddi ve manevi varlıklarının, değerlerinin bütünü; inanç, fikir, bilgi, sanat, âdet ve gelenekleri, bütünüyle yaşayış ve davranış şekli; hars. (MEB Komisyon, *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*: 2/1826) Hars, yalnız bir milletin dinî, ahlâkî, hukukî, muakalevî (akla dayalı, aklı), bedîî (sanatsal), lisanî, iktisadî ve fennî hayatlarının ahenktar bir mecmuasıdır (Gökalp, 1968: 27).

³ **Gelenek:** Toplum fertlerinin atalarından öğrenip yaşattığı sreklilik gösteren bilgi, alışkanlıklar ve davranışların tümü (Kaya, 2020: 398)

Dursun Yıldırım; medeniyet ve kültür kavramlarını, Mümtaz Turhan'ın "Kültür Değişmeleri" ve Erol Güngör'ün "Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik" adlı eserlerini kaynak göstererek özdeş kavramlar olarak nitelemiş ve oluşum, biçim, içerik, anlaşılabilirlik, okunabilirlikle işlev özellikleri itibarıyla bu kavramlar arasında herhangi bir fark bulunmadığına vurgu yapmıştır. Aslında gelenekten kültüre, kültürden kimlik kavramına, kültür kimliğinden de medeniyete uzanan dairesel çizgi; insanın evrende yaratılışına mütenasip biçimde yapılandığı kendi varlık döngüsüne işaret etmektedir. Yıldırım, aynı çalışmada ilmî arayışın bir gereği olarak dikkatin, merakın ve zihin yaratımlarının sürekliliği sebebiyle farklı ve yeni tanımlamalar yapılmaya devam edilmesinin de doğal olduğunu ifade etmiştir. (Yıldırım, 2000a: 33). Geleneğin ise ne olduğuna değil ne olmadığına vurgu yaparak yapısındaki dinamizme dikkat çekmiştir: "Gelenek, yapı bakımından, donuk, statik, ortaya çıktıkları andan itibaren kendini tekrarlayan kalıplar değildir. Aksine onlar, ait oldukları milletin ihtiyaçlarına uygun biçimde değişen, gelişen, ortadan kalkan veya parçalanarak yeni geleneklerin doğmasını sağlayan dinamik bir yapıya sahiptirler." (Yıldırım, 1998: 82)

Buradan hareketle adı geçen kavramlar tanımlanacak olursa *gelenek*, ulusların nesiller boyu geçmişten geleceğe taşıdığı kendilerine özgü her bir değerdir. *Kültür*, onun bir üst katmanı olarak bu değerlerin millî bir bütünüdür. *Kültürel kimlik*, bireysel kimliklerin dışında ulusu ulus yapan ve kültürü oluşturan bu değerler toplamını içselleştirmiş her ferdin kazanmış olduğu ayniyet ve aidiyet hissidir. *Medeniyet* ise ulusaldan evrensele taşınıp başka uluslarla da aynı değer anlayışında karar kılınarak sabitkadem olunmak suretiyle zenginleştirilmiş bireysel, toplumsal ya da evrensel kabuldür, denilebilir. Bu tanımlar arasında "*kültürel kimlik*", ne olduğu ve nasıl kazanıldığı bakımından özel bir ehemmiyet taşır ki bu ehemmiyet, söz konusu kimlik kategorisinin bir ulusun diğer uluslar karşısındaki varlık alanını, kendine ait unsurlarla belirgin kılmasıyla ilgilidir:

Kültürel kimlik bireyin kendisini millet, etnisite, ırk, cinsiyet ve din gibi çeşitli kültürel kategorilerden oluşan belirli bir grup ile tanımlaması veya ona ait olduğunu hissetmesi anlamına gelmektedir. Kültürel gelenekler; miras, dil, estetik, kurallar ve örfler gibi kolektif bilginin paylaşılma sürecinde oluşur ve devamlılığını sürdürür (Huseh and Chen, URL-1).

Kültür, bireyi ve toplumu biçimlendirme yönüyle kurumsal bir özellik arz etmektedir. Bu kurumsal özellik; her bir unsuruna tanıdığı temsil niteliğindeki farklı biçimlerde tezahür ederek ve sözlü-yazılı miras olarak geleceğe aksederek

karakteristik toplum yapılarını oluşturur. Gelenek ve görenekler, yaşam biçimi, giyim kuşam, inanışlar ve törenler, ahlakî ve sanatsal değerler, sazlı-sözlü icra ve ifadeler kültürün vazgeçilmez parçalarıdır. Bu unsurlar, ulusları başka topluluklardan ayrı, kendine özgü bir yapıya kavuşturdukları gibi varlıklarını sürdürme doğasıyla mücehhez kılmakla geçmişi bugüne taşımak ve geleceğin karakteristik ulusal toplumunu yapılandırarak inşa etmek vazifesini de üstlenirler. Ancak fertler, bir aidiyet kazanmaksızın kişisel ve kültürel kimlik oluşturamazlar. Kimlik, öznel ve kişinin kendine özgü hasletleriyle alakalı bir varlık alanına işaret etmekte; bireysel kimlikle kültürel yapının kurduğu ilişki ise kültürel kimliği inşa etmektedir (Pries and Giddens'ten akt. Büke, 2014: 4)⁴. Anlatılar, söylemler, yaşam pratikleri ve sazlı-sözlü ritüel icra ve ifadeler yoluyla öğrenilip kabul edilmektedir. Kültürel kimliğe ait normlar, doğasındaki canlılık, doğurganlık ve süreklilik özelliğiyle kuşaklar boyu aktarılmakla tâbiyeti pekiştirmekte, saygınlık kazanarak bireysel, sosyal ve kültürel aidiyetlere kapı açmaktadır. Kültürel kimliğe ait bilginin toplum adına yaratılıp yaşatılma, korunup aktarılma, değiştirip dönüştürerek canlı tutulma, dolayısıyla her paydaşınca kabullenilmesini sağlama işlevini ise ozanlar/âşıklar yüklenmektedir (Özdemir, 2017: 559). Çünkü milletlerin varlıklarını sürdürebilmesi, fertlerinin aidiyet edinebilmeleriyle doğru orantılıdır ve ulus kültürün oluşmasının ilk adımı, aidiyet duygusudur. Her ne kadar doğuştan edinilen kültürel bir kimliğin var olduğu düşünülse de fertlerin erişkinlik süreçlerinde iradî bir tercih ortaya koymaları da söz konusudur. Bu bakımdan ulusal kültür; dinamizmini, hayatietini ve sürdürülebilirliğini bu iradî aidiyet hissine borçludur, denilebilir.

Aidiyet duygusu, ihtiyaca bağlı olarak toplumsal kurumları da doğurur ve şekillendirir. Ortaya çıkan kurumsal yapının ne ölçüde, neye, ne kadar ve nasıl hizmet edeceği de ait olunan kültür dairesinin sınırlarıyla çevrelenmiştir. “Bir toplumda birbirinden farklı örf, adet, töre, gelenek ve görenekler farklı aidiyet talepleriyle karşımıza çıkabilir.” (Ural, 2020: 52) Aynı kültür dairesi içinde oluşan birbirinden farklı sosyal kurumlar; birbirleriyle etkileşim içinde değer üretirler, toplumun kendine özgülüğünü biçimlendirdiği gibi bir gelecek inşasının da temel taşlarını oluştururlar. Gelecek, ancak bu taşlar üzerine bina edilen yeni katma değerlerle şekillenebilir. Bir

⁴ Kaynak, iki eserden yapılan yoğun alıntıların özeti niteliğindeki bir metindir. Bu eserler 1) Ludger Pries (2011), Uluslararası ve Transnasyonal Göçün Yeni Dinamikleri: Bilimsel ve Politik Sorunlar. 2) Anthony Giddens (2012), Sosyoloji, s 544- 574. (Not: Bu bilgiye Büke'nin özet metninin başlığına düştüğü dipnottan ulaşılmıştır.)

milletin geçmişle bağlarını kuvvetlendirebilme, geleceğini nasıl kuracağını tayin edebilme, yeni nesillere bir varlık bilinci bırakabilme yetisi de yine fertlerine mahsus aidiyet hissiyle ve bu hissin oluşturduğu sosyal kurumlarla tesis edilebilir. Bu kurumlardan bazıları, hayatın bütün alanlarını sazlı-sözlü icralar, kutlamalar ve törenlerle pekiştirmekte ve kuşaktan kuşağa aktarmaktadır. “Ortak bir coğrafyada, ortak idealler etrafında toplanmış, ortak tarihe ve ortak geleceğe yönelik birliktelikle oluşan ortak kültür, o ulusun kültürel kimliğini oluşturur. Toplamlar, kültürel aidiyetlerine göre düşünür, davranır, yer, içer, kutlamaları, yasları, bayramları ait oldukları kültürün kodlarına göre tanımlanır ve paylaşılır.” (Mora, 2008: 5)

Kolektif bir bilinç, milletçe “biz” olma düşüncesini bireysel menfaatlerin önüne geçirme, ulusal kültüre ait değerleri benimseme, tâbi olduğu normları öğrenip, bilerek saygınlığını onayarak kendisine biçilen rolle uygulama, sürdürme ve gelenekten geleceğe aktarma, adı geçen kültürel aidiyetin tezahürleridir. Dursun Yıldırım, bu aidiyeti “ortak kabuller” olarak nitelemekte ve bu ortak kabullerin yazılı kültürden ziyade sözlü kültürün şekillendirdiği ve fertlerinin gönüllü katılımlarıyla vücut bulan gayri resmi sahiplenişler olduğunu söylemektedir. Ona göre her gelenek, bir ortak kabulden doğmadır ve milletin her bir ferdi geleneğin muhtevasını büsbütün bilmesi bile temel kodlarına hâkimdir. Herhangi bir durum karşısında takınılması gereken ortak tutum, birbirini tanımayan bütün bireyler tarafından kabullenilmiş ve kurumsallaşmış bir aidiyet ve iradi katılımı sergilenmektedir (Yıldırım, 1998: 38). Çünkü her birey, sosyal olana yatkın bir yaratılışa sahiptir ve toplumsal iletişim süreçleri içinde edilgen olmayan bir sahipleniş ve içselleştirme ile içinde bulunduğu kültür evrenini sahiplenmektedir (Uluocak, 2011: 264). Bu, bir bakıma kişinin kendini gerçekleştirme biçimidir.

Toplamlun ve topluma aidiyet hissiyle bağlı bireylerin tesir ettiği bütün sosyal kurumlar, karakteristik toplum yapısını meydana getirmektedir. Bu karakteristik toplumun kabulleri ve ihtiyaçlarına bağlı olarak ortaya çıkan bütün bu biçimlenme, kurumsallaşma ve kendine özgü yapılanma da derin bir tarihsel altyapı ve uzun bir süreç gerektirmektedir. Bu sonucu doğuran birikim ise “ulusal hafıza” ya da “kültürel bellek” olarak adlandırılabilir. Walter Grasskamp, “En eski müze hafızadır.” (Grasskamp’ten akt. Demir, 2012: 185) der. Hafızanın saklayıp koruma ve yaşatma işleviyle mücehhez müzelere benzetilmesi, insan ve toplum hafızasının oluşturduğu ortak birikime işarettir ki bu da kültürel belleği oluşturmaktadır. Kültürel bellek, toplum hafızasının gizemli kültür sandığına atarak biriktirip sahiplendiği, yer

geldiğinde bilinçaltına atıp saklamayı tercih ettiği, yeri geldiğinde hatırlayıp sandıktan çıkararak işe koştugu, uygulamalarını tekrarlayarak, yeniden yaratarak sürekliliğini sağladığı kolektif bilgi ve değerler bütünüdür. Türk kültür tarihinde bu kolektif bilgi ve değerlerin en aktif, en dinamik koruyucu, taşıyıcı ve icracıları ozanlar/âşıklardır. Çünkü ozanlık/âşıklık, bu mayayla yoğrulmuş ve ondan var olmuştur.

Türk kültürü; geniş coğrafyalara göçmüş ve o coğrafyalarda egemen olmuş yapısıyla tarih sahnesinin etkinlik alanı en kapsamlı, uygarlık tarihinin eskiliğiyle sözlü kültür sandığında biriktirdiği hazine bakımından da oldukça zengin medeniyet menbalarından biridir. Seyahat ve göçler sonucunda ortaya çıkan etkileşimlerden doğan tarih ve kültür (Özdemir, 2017: 560) Türklerin uygarlık tarihidir. “Türk kültürü belirli bir coğrafyayla sınırlandırılmayacağı için göçüp yerleştikleri; devlet kurup egemen oldukları ülkelerin tümünü kapsamaktadır. Türk kültüründe dört köken, dördlü bir bileşke söz konusudur. Bunlar Orta Asya, İslam kültürü, Anadolu ve Batı kültürüdür.” (Artun, 1995: 5)

Artun’un kültür kaynağı olarak işaret ettiği göçerlik, savaşçılık yeteneğiyle devlet olma, yurt tutma ve egemenlik tesis etme gibi nitelikler; millî bir istidadın tezahürleridir. Bu istidadın birikim ve tecrübeleriyle oluşturduğu kültürün koruyucu, yapılandırıcı, bozulduğunda sağaltıcı ana unsurları; sözlü kültür içinde halk hafızasında muhafaza edilmiştir. Bu unsurlar, özellikle tarihte “ozan, oyun, kam, baksı” gibi adlarla anılan ve zamanla “âşık”a evrilen söz ustalarının dimağlarında cem edilip saklanmış ve işlevselliği yönüyle tekrar tekrar yeniden yaratılan verimleriyle gelenekten geleceğe aktarılmıştır. Bu bakımdan âşıklık geleneği; Türk milletin kültür tarihi boyunca sözlü geleneğinin muhafazası ve aktarımı bağlamında tesis ettiği her coğrafyada farklı etki ve iletişim süreçleriyle çiçeklenip yayılan, çoğalıp neşvünema bularak tekâmül eden, millî bir sözlü kültür geleneğine kavuşan en önemli kurumlardan biridir. Bu kurumla ilgili üzerinde ittifak edilen en belirgin husus ise âşıklık geleneğinin kendine özgü icra töresiyle bağımsız bir tarz ve sözlü kültür ortamından doğmuş bir olgu olmasıdır (Çobanoğlu, 2000b: 129). Aynı cepheden bir başka bakış açısı oluşturan Çapraz, bunu biraz daha açarak ozandan sufiye, sufiden Bektaşilik etkisiyle âşığa evrilen senkretik bir kurumsal kimlikten söz eder: “Ozan-baksı geleneği adı verilen bu millî gelenek, tarihî süreç içerisinde senkretik niteliğine de bağlı olarak soyut fakat kurumsal bir kimlik kazanmıştır.” (Çapraz, 2019: 1038) Bu ortamın doğurduğu diğer sosyal kurumlardan daha kapsamlı bir işleve sahip olan

âşıklığın özellikle aktif olarak geleneğin devamlılığını sağlaması, bu kurumun en önemli işlevidir. Çünkü âşıklık geleneği, ulusun egemenlik sahası içindeki bütün coğrafyalarda oluşturduğu kültürel belleğin bileşkesinden senkretik olarak ortaya çıkan en yaygın, en dinamik ve en temel hafıza kurumudur. Köprülü, Anadolu’yu yurt tutan Türklerin Yunus’a kadar oluşturdukları halk edebiyatını anlatmış; bu hafızanın Oğuzların ilk ozanları, “rahip, sâhir ve şâirleri” olduğunu söylemiş ve ozanlığın ananeyi yaşatma işlevine vurgu yapmıştır: “(...) uzun yıllardan beri kopuzları ellerinde halkın bedîi ihtiyaçlarını gideren ozanlar bütün Türkiye sahasında eski Türk an’anelerini kuvvet ve samimiyetle yaşatıyorlardı.” (Köprülü, 1976: 243)

Bir egemenlik sahası olarak Türklerin Anadolu’da tesis ettikleri varlık alanında geçmişten bugüne ozanların ve onların mirasçısı olan âşıkların millî kimlik kodlarını geleceğe taşımakta kurumsal geleneğin temsilcileri oluşları, bu kurumun iletişim eksenli bir kurum olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Çünkü kurumun icra bağlamlarının tümünün merkezinde iletişim vardır. Geleneğin bütün aktörleri, başlangıçtan günümüze genellikle kendileri de okur-yazar olmadıkları veya çok ileri düzeyde tahsil görmedikleri hâlde sözlü kültürün kayıtlanabilir olmaktan yoksunluğunun farkındadır. Bundan dolayı ozanlar, ulusa has temel kodları bünyesinde muhafaza eden sözlü metinlerin çekirdeğini oluşturan temel kalıpları öğrenirler. Belli izlekler ve bağlamlar içinde iletişim eksenli tekrarlarının millî kimliğe dair bir varlık alanı yarattığının çoğu zaman ferdi olarak bilincinde değillerdir. Ancak kendilerini gerçekleştirmenin bir gereği olarak benimsedikleri aidiyetin ve kültürel kodların gönüllü taşıyıcıları olmuşlardır. Çünkü ulusal sözlü kültürün bütün değer ölçüleri hatta yasaları dahî onların zihinlerinde tekrarlanıp öğrenilen ve her icrada yeniden doğan bu kalıp ifadelerle yerleşmiş ve bu değerler, söz konusu ifadelerin bir bezeyicisi olmaktan öte özünü oluşturmuştur (Ong, 2014: 49-51). Elbette bu değer kazanımının icraya dayalı bir eğitimi, kendine özgü kurallara bağlı bir süreci ve ciddiyeti vardır. Âşık edebiyatının özünde mevcut olan ve usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gelişen bu “mektepe ciddiyeti”, dinleme ve icra bağlamlarını izleme yoluyla bir yaratıcılık kabiliyetine dönüşmüştür. Gezgincilik özelliğiyle zenginleşmiş ve hem an hem de zaman bağlamında geniş bir çok katlılıkla kültür taşıyıcılığı işlevi üstlenmiştir. Hatta öğrenilen ve yaratıcılığa dönüşmeyen usta malı icralar bile geleneğin canlılığını sürdürmesinde aktif rol oynayabilir (Günay, 1999: 76). Bu da geleneğin dinamizmine işaret etmektedir. Gelenek, dinamik yapısının yanında her icrada kazandığı yeni katma değerlerle esnek

bir biçimleniş de arz etmektedir. Bu da dünkü ozandan bugünkü âşığa tevarüs eden âşıklık geleneğindeki sürekliliğin en önemli etmenlerinden biridir.

Türk halk kültürü içinde çok işlevli şamanlık geleneğinin İslam medeniyetinin de etkisiyle 16. yüzyıldan itibaren farklı işlevler yüklenerek şekillenen ve kurumsallaşan âşık tarzı şiir geleneği, bütün bu genel kavram ve tanımların yansımalarıyla meydana gelmiş tarihî, bedîî, örfî ve sosyal kurumlardan biridir. Bu kurum; Türk sözlü tarihi içinde sosyal, siyasi, ekonomik, ilmî, itikadî ve benzeri her varlık alanının geleneksel kodlarıyla donanarak zenginleşen bir kültürel belleği, çağlar boyu kesintisiz bir ulusal miras olarak saz ve sözle geleceğe aktarmıştır. Daima millî olma niteliğini sürdürmüş; şamanlıktan ozanlığa, ozanlıktan âşıklığa evrilmiştir. Kültürel aidiyetin çeşitlenen biçimleriyle Korkut Ata'nın soy soylama, boy boylaması; söz söyleme, deyim sahibi olma ve toy toylamaya dönüşerek kurucu ve biçimlendirici bir görev üstlenmiştir. Azerbaycan halk şairi Zəlimxan Yaqub, çok yalın bir tarihî tespitle bu durumu iki dizede özetlemiştir:

“Millətimi saz anladar, saz anlar

Saza baxsın tariximi yazanlar.” (Nəbioğlu, 2015: 94)

Temel anlamda bir gelenek olarak adlandırılan bu kurumun, değer ve uygulama alanının kendi içinde başlı başına ciltlere sığmayacak duyuşsal, yapısal, anlamsal, bağlamsal ve işlevsel alt gelenekleri vardır. Geçiş dönemi âdetlerinden tutun da yeme-içme, giyinme, barınma, göçme, yerleşme, konuklama-konuklanma, icra etme, söyleme, icraya tanıklık etme, dinleme gibi uygulamalara kadar ulusa ve halk hayatına dair bütün kültürel alanları içinde barındıran, temsil eden yönleriyle birlikte her bir geleneğin âşıklarca ifa edilen kendine özgü bir de icra töresi vardır. Âşık destanları, göç ve kahramanlık destanları; ulusal kahramanlığın, coğrafi ve tarihî, millî varlık alanının; halk hikâyeleri kutsalların, inançların, yaşam biçimlerinin, geleneklerin; ağıtlar acıların, yitip gidenlerin; taşlamalar millî ve örfî hassasiyetleri önceleyen sitemlerin; türküler tutkulu sevdaların, ulusal neşenin, sevinçlerin âşıkların sazında ve sözünde dünden bu güne tele ve dile dökülmüş biçimleridir.

2.1. Âşıklık Geleneğinin Teşekkülü

Âşık, Arapça “ışık” kökünden birine karşı aşırı düşkünlük besleyen kara sevdalı kişiyi ifade eden bir kelimedir (Çağbayır, 2007: 331). Türk edebî geleneğinde âşık ise saz şairi yerine kullanılan bir terimdir. Saz şairlerine âşık denmesinin en önemli

sebeplerinden biri, ozan/baksı geleneğinin akabinde XI-XV. yüzyıllar arasında âşık edebiyatına geçiş sürecinde dinî-mistik edebiyat geleneğinin, özellikle Bektaşî tekkelerinin rolüdür. Çünkü mistik gelenekte “âşık” sıfatıyla tapşırma alışkanlık hâline getiren şairlerin etkisiyle ve “ozan” ifadesinin anlam kayması yoluyla itibar yitirmesi (Çobanoğlu 2000b: 138) sonucu dönemin şairleri, mistik edebiyattan illiyetle “âşık” sıfatını kendilerine daha uygun bulmuştur. XVI. yüzyıl itibarıyla bilhassa Bektaşî tarikatine mensup Mağrip Ocaklarından yetişen yeniçeri şairleri, âşık kahvehanelerinde kendilerine özgü bir mekâna kavuşarak âşıklık geleneğinin başlamasında ve mensuplarının kendilerine bir isim bulmasında âmil olmuşlar ve âşık tipini oluşturmuşlardır. Onların âşıklık sıfatındaki aşka yüklenen manevi anlamla cismanî aşktan öte ruhanî aşk algısıyla “Hak âşığı” olarak halk arasında kabul görmeleri de bu tasavvufî alakaya bağlanmalıdır (Köprülü, 1999: 168). Çünkü âşıklığa geçiş törenleri; Hz Peygamber, Hızır Aleyhisselam, tarikat ulusu pîrler gibi kutlu mistik ruhlarla rüya yoluyla buluşmak ve onların sunduğu bâdeyi içerek âşık olmak biçiminde sıradanlıktan uzak ve bulundukları inanç sistemi içinde muhatapları nazarında oldukça inandırıcıdır. Mehmet Yardımcı da âşık tarzı şiir geleneğinin temelini bu tasavvufî kaynaktan aramış, ozanlığın kuvvetli bir devamı niteliğinde Horasan’dan Türk dünyasına yayıldığını söylemiş ve 11. yüzyılda yazılan Divanü Lügati’t-Türk’te yer alan âşık tarzı destan türü örneklerinden olan destan parçalarını, ağıtları ve savaş destanlarını buna tanık göstermiştir (Yardımcı, 2014, 29).

Artun, âşık edebiyatının ozan/baksı geleneğinden beslenmesine rağmen millî bir öze bağlı olan ozan/baksı tipinin âşık tipine prototip olamayacağını ifade ederken (1995: 5-9) Günay, bu iki tip arasındaki geçişi Dede Korkut’a bağlamakta, ozan/baksı geleneğinden âşıklık geleneğine aktarılan verimlerin birden bire ve kendiliğinden ortaya çıkmasının mümkün olmadığını ve bu iki gelenek arasındaki geçiş evresi metinlerinin tespit edilememesinin bir şanssızlık olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre her ne kadar metinlerle takip edilemeyen bir süreçten bahsedilse de XI-XII. yüzyıllarda teşekkül ettiği düşünülen Dede Korkut metinlerinde deyişler söyleyip hikâyeler anlatan kolca kopuzlu ozan tipi, XV. yüzyılda ortaya çıkan âşıktan farklı değildir (Günay, 1999: 18). Hem Artun’un hem de Günay’ın ortak kanaati, ozan/baksı geleneğinden gelen büyücülük, din adamlığı, hekimlik gibi fonksiyonların âşık tipinde yitirildiğidir. Dede Korkut’taki ozan tipinde bilhassa Korkut Ata’da bu fonksiyonların büyük ölçüde devam ettiği ve yine Günay’ın ifadesiyle aynı yüzyılda (XVI. yy) en olgun biçimiyle teşekkül eden halk

hikâyelerinin tekâmül evrelerinin de Dede Korkut Hikâyelerine dayanarak tamamlandığı düşünüldüğünde, bu hikâyelerin bir geçiş dönemi eseri olduğu görülecektir. Bu eserde hem destani hikâyelerden halk hikâyelerine bir geçiş hem de ozan/baksı geleneğinin İslam etkisi altında yeniden şekillenerek XVI. yüzyılda halk hikâyeleri anlatacak olan ve âşığa evrilen ozan tipine bir geçiş söz konusudur. Âşıklık geleneğinin başlangıcından günümüzde yoğun ve canlı olarak yaşadığı merkezin Doğu Anadolu ve Azerbaycan sahası olması da bunun işareti olmalıdır (Günay, 1999: 19).

O hâlde Türk kültür tarihi içerisinde geleneğe ait bütün birikim ve tecrübeyi geçmişin sözlü kültür verimleriyle beslenerek öğrenip icra bağlamlarında kendi yaratımlarıyla katkılar sağlayıp devam ettiren, bir sanat ve eğitim kurumu niteliğiyle geleceğe aktaran ozan/baksı geleneği içinde ozan, Muharrem Ergin'in Korkut Ata ön sözünde aktardığı gibi içinde hayat bulduğu medeniyetin bilirkişisidir: "Oğuz'un ol kişi tamam bilişisiyidi. Ne dirse olur idi. Gayıbdan dürlü haber söyler idi. Hak Tealâ anun kõnline ilham ider idi." (Ergin, 2008: 73).

Korkut Ata, ozandan âşığa geçiş tipidir. Şölenlerden, sığır ve yuğ törenlerinden âşık fasıllarına, kopuzdan bağlamaya, sözlü kaynaklardan yazılı kaynaklara, ozandan baba erene, baba erenden âşığa evrilme süreçlerinde, sazlı sözlü icraların temsil niteliği kazanmış bir tipidir. O, bütün ideal nitelikleri kişiliğinde barındıran örnek, temsili ve sembolik bir Türk atası olduğu gibi eş süreçli olarak ozan/baksı geleneğinden âşıklık geleneğine bir köprü ve aynı maharetleri haiz bir icra prototipidir. Tanrı ona ilham eder, boyunun piridir, öngörüsü yüksek bir bilirkişidir, gaipten haber verir, halkta onun söylediği her şeyin gerçekleşeceğine dair bir inanç hâkimdir. Ad koyar, soy soylar, boy boylar, kılıç kuşatır, at bindirir, kız ister; sözü ikilenmez, dileği yerine getirilir; büyücü, otacı ve şifacıdır. Kolca kopuzuyla erlerin erliğini, hatunların dirliğini över. Toplumun değer yargıları, onun sazında ve sözünde ortaya koyduğu mihenge göre mikyas bulur (Günay, 1999: 173). Bu yargılar, Dede Korkut ön sözünde onun şahsında ozana yüklenen işlevlerdir: "Kolca kopuz götürüp ilden ile bigden bige ozan gezer. Er cömerdin er nâkesin ozan bilür." (Ergin, 2008: 75) Her ne kadar farklı adlarla anılsa ve geçmişten bu güne (daralarak da olsa) gezginlikten tutun da sazla sözle bey konaklarında ağırlandırmaya, insan tanıyıp karakter tartmaya, kimi âşıklarca devam ettirilen ve halk hekimliği, din adamlığı, sözüne itibar edilen saygın kişilik gibi pek çok niteliğe kadar benzer işlevlerle süregelen, bugün de âşıklık geleneği adıyla günümüze ulaşan kurumun ustaları; icralarının özünde hem sözlü dönemi hem de yazılı dönemi yaşayan, taşıyan,

yaşatan ve aktaran birincil aktörlerdir. Geçmişin kendine özgü av törenleri, şenlikleri ve yas törenlerinde geleneği bütün gerekleriyle ifa eden ve yöneten rolleriyle aktif olmayı devam ettirmişlerdir. Erhan Çapraz; “Ozan-Baksı Geleneği” adlandırmasıyla geleneğin sürekliliğinden bahsetmiş; bu aktörlerin ozanlık sıfatıyla usta malı ürünleri ve özgün eserlerini, baksılık yönleriyle de anonim, manzum destanları ve hikâyeli türküleri tasnif ve icra ettiklerini belirtmiştir (Çapraz, 2018: 54).

Millî bir şiir özelliği taşıyan ozan/baksı geleneği; tarihsel süreci içinde Türklerin İslamlaşmasıyla birlikte dinî tasavvufî Türk halk şiirinin de etkisiyle yeni bir biçim kazanmış, birbirinden ayrı iki mecra hâlini almış, tekke edebiyatından tematik bir farklılıkla âşıklığa evrilmiş bir gelenek şeklinde açıklanmaktadır. Fuzuli Bayat, bu geçişi Dede Korkut metinleriyle de kıyaslayarak Köroğlu üzerinden örneklemiştir:

Köroğlu’nda İslâmî kahramanlık destanlarının ülküsü olan alp erenlikle (menakıplarda gazi tipi) âşık destanlarının hak âşığı anlayışı birleşmiştir. Bu durumda Köroğlu’nun alpten erenliğe ozandan hak âşıklığına geçişi, destanın yeni medeniyet sisteminde yeniden kurulması ile ilgilidir. Ozanların sosyokültürel etkiler ve tarihî gelişme sonucunda tarih sahnesinden çekilmeleri ile Kitab-ı Dede Korkut şifâhî ifâdeden çıkıp yazılı epik abideye dönüştü. Köroğlu Destanı böyle bir talihi yaşamadı. O, 16. yy’da artık bir teşkilat hâline gelmiş ve tekke ile çok yakın ilgisi olan âşık muhitinde yeni bir değer kazandı. Doğal olarak âşık muhitinde birçok transformasyonlara maruz kalsa da canlı ifâdan çıkmadı. İşte son dönemlere kadar tarikatlarla bu veya diğer şekilde, alakalı olan âşıkların repertuarında Köroğlu Destanı halk sufizminin bütün değerlerini kendinde barındırmış oldu. Orta Asya, Azerbaycan, Anadolu sahasında Köroğlu Destanı’nda halk sufizmi katının güçlü olması âşıklık geleneği ile ilgilidir (Bayat, 2003: 13)

Bayat; âşıklıkla halk sufizmini birbiriyle bağı hiç kopmamış iki bağdaşık kavram olarak değerlendirirken kurum olarak âşıklığın tekkelerle, birey olarak âşıkların da tarikatlarla her dönemde yakın ilgisi olduğunu ortaya koymuştur. Özkul Çobanoğlu da Köprülü’nün tekke ve âşık edebiyatını tamamen birbirinden ayrı iki kol olarak değerlendirmesinin nedenlerini ortaya koymayışını, onun takipçilerinin de sadece kendisinden iktibasla yetinişini eleştirmiştir. Bu iki geleneğin farklılaşmasını tematik bir ayrılıktan öte uzam bağlamında değerlendirmek ve mekânın işlevselliği çerçevesinde oluşan iki ayrı gelenek olarak ele almak gerektiğini belirtmiştir. Ona göre sözlü kültür döneminden tekke şiirine geçiş de tekke şiirinden âşık şiirine evrilmiş de Osmanlı coğrafyası içinde uzam merkezli sosyal bağamların oluşturduğu gelişmelerdir. İbadetle birlikte eğlence ve sosyalleşmeyi temsil eden sivil toplum örgütleri olan tekkelerin karşısına 16. yüzyılda yeni bir mekânla yeni bir toplu eğlence mekânı çıkmıştır ve kahvehane adı verilen bu mekânlar, âşık tarzı kültür geleneğini ortaya çıkaran başat unsur olmuştur (Çobanoğlu, 2000b: 128-129).

Sosyal bir kurum olarak tekkenin karşısına ihtiyaca bağlı olarak hem tekkedeki mürid-mürşid hiyerarşisinden hem de bilindik ağa ve bey konakları, köy odaları gibi icra mekânlarındaki üst sınıf baskısından uzak bir mekân olarak kahvehane çıkmıştır. Bu mekân, halk şiirinin bir alanını tekke edebiyatının İslami öğelerinden bağımsızlaştırarak lâ-dinî bir mecraya yönlendirmiştir. Ozan/baksı geleneğinden gelen otacılık, büyücülük, halk hekimliği, din adamlığı gibi roller, kaybedilmiş; bir çeşit itibar yitimi yaşanmıştır. Ancak bu rollerin bazıları kimilerinde devam etse bile hem o ozana özel hem de bir kişide bütün işlevleriyle değil de bir ya da iki rolle münferit olarak mevcuttur. Bektâşi tarikatı müntesibi asker şairlerce süreç içinde âşık şiirini şekillendirmiştir. Özkul Çobanoğlu'na göre bütün bunlar, 16. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp 17. yüzyılda oluşumunu tamamlayan, “zümreler üstü müşterek bir edebiyat” olan âşık edebiyatının kronolojisidir. O, bu sürecin öncesinde cönk aramayı da anlamsız bulmuştur. Ona göre 16. yüzyıl öncesinde âşıklık geleneği yoktur ve benzer örnekler, Dede Korkut metinlerinde de olduğu gibi İslamlaşmış ozan-baksı geleneğine aittir (Çobanoğlu, 2000b: 129-132). “Ozanlık geleneği, âşık tarzı şiir geleneğine doğrudan, Tekke ve ordu şairleri vasıtasıyla dolaylı olarak inkılab etmiştir.” (Çobanoğlu, 2000b: 127).

Adem Balkaya, bir başka varsayımla geleneğin kronolojisi içinde âşık tarzı halk edebiyatının verilerinin havada olduğunu, ayaklarının kahvehanelerle bir uzam kazanarak yere bastığını söylemiştir (Balkaya, 2013: 881).

Oysa Erman Artun, “Dönemlerine Göre Âşıklar” başlığı altında geleneği bir bakıma Türklerin İslamlaşmasıyla başlatmış ve “Birinci Dönem” başlığına (12. yy-15. yy sonu) ibaresini eklemiştir (Balkaya, 2013: 72).

Asıl mesele, geleneğe hangi pencereden bakıldığıyla ilgilidir. Âşıklık geleneğinin icra töresinin doğuşu penceresinden bakıldığında bütün bu savlar haklı gerekçeler kazanabilir. Çünkü gerçekten de başlı başına bütün gelenek değilse bile⁵ belli bir icra töresi, İstanbulla başlayıp Anadolu'ya ve Osmanlı coğrafyasının pek çok yerine yayılan kahvehanelerde gezgin âşıkların icra bağlamlarından dağılmış, öğrenilmiş ve kabul görmüştür. Yine 16. yüzyıl sonrasında Tebriz, Revan, Bağdat, Şam gibi pek çok şehirde âşık kahveleri, âşıklık sanatının icra mekânları olarak mevcuttur: “İran'da masalların veya efsanelerin müzik eşliğinde anlatılmaları

⁵ Çünkü köy odalarında ve bey konaklarında kahvehanelerden de önce süregelen bir icra geleneği olduğu göz ardı edilmemeli, kahvehanenin şehir kültürünü temsil eden bir mekân olduğu ve özellikle Anadolu'ya İstanbul merkezli olarak yayıldığı unutulmamalıdır.

kahvehane ile açık havadan bir mekâna taşınmış ve ünlü anlatıcılar kahvehaneciler tarafından bulunarak bu mekânlara getirilmiştir. Böylelikle kahvehane sahibinin hem itibarı hem de geliri artmıştır.” (Ulla’dan akt. Balkaya, 2013: 27-28)

Bu kahveler, bir iletişim merkezi mahiyetiyle âşık edebiyatının süreklilik kazanmasında ve Türk dünyasında yaygınlaşmasında mühim bir işlev yerine getirmiştir. Âşıkların düzenli buluşma mekânları haline gelen bu yerlerde icracı, dinleyici, usta ve çırak bir araya gelmekte âşıklık sanatıyla birlikte kültür aktarımı da sağlanmaktadır.

Âşık şiirinin dinî törenlerden ve öğretilerden ve İslam öncesi epik destan geleneğinden bağımsız hoşça vakit geçirip eğlenmeyi amaçlayan bir mecrada yine aynı destan anlatıcılarının dilinden ve telinden icra edilmesi, geleneğe farklı biçim ve bağlamlar kazandırmıştır. Ozandan âşığa, kopuzdan bağlamaya, divandan cöng'e geçiş süreci, beraberinde halk şiiri içinde gelişen yeni bir gelenek doğurmuştur. Bu yeni geleneği, halk hayatı ve bu hayatın dinamiklerinin iletişim süreçleri içinde gezgin âşıklar yoluyla farklı coğrafyalara taşınması oluşturmıştır. Gezgincilik ise yalnızca âşık edebiyatına has bir yapı değildir. Tekke edebiyatına mensup şairler de kendi öğretilerini yaymak amacıyla seyahatlere çıkmışlar, dolaştıkları yörelerde sanatlarını icra yoluyla toplumu şekillendirmeyi amaçlamışlardır. En başta Yunus Emre “Gezdim Urum ile Şam’ı yukarı illeri kamu” derken Azerbaycan’ı kastetmiştir. Yine “Vardığımız illere şol safa gönüllere/Baba Taptuk manisın saçduk elhamdülillah” derken düşünce dünyasının imgelerini taşıyışını kastetmektedir ki bu beyitle söz konusu tebliğe işaret eden Tatçı, Yunus’un Kayseri, Sivas, Maraş gibi Anadolu şehirlerinin yanında Nahçıvan, Tebriz, Şiraz gibi şehirlere de bu amaçla gittiğinden bahsetmektedir (Tatçı, 1997: 53). Yunus’un zaman zaman “Âşık Yunus” şeklinde tapşırması, âşık şiirine mahsus tapşıma geleneğinin âşık edebiyatı geleneğinden önce tekke edebiyatı geleneğinde de mevcut olduğunun delili olmaktan başka, geleneğin farklı bir mecraya akan süreklilikten doğma ayrı bir koluna ve bu kolla âşık edebiyatı arasında tapşırmadan kaynaklanan bir yakınlığa işaret etmektedir. Yunus ayrıca kendine sadece âşıklık sıfatını değil ozanlık vasfını da yakıştırmıştır.

“Dağdan kestiler hezenim

Bozuldu türlü düzenim

Ben bir usanmaz ozanım

Derdim vardır inilerim.” drtlg ozanlıktan tevarüs eden geleneğin Yunus’un şahsı ve sanatında hem âşık hem de ozan biçimlerinde kullanılmış olması, geçmişten gelen illiyetin geleceğin damarlarında akmaya devam ettiğinin göstergesidir.

Âşık Yunus tapşırımlarının 15. yüzyılda bir başka Âşık Yunus’a ait şiirlerde görüldüğü düşüncesi ise aynı çizgide eser veren Bursalı Âşık Yunus’un 15. yüzyılda yine tekke geleneğİ çerçevesinde yazmış olduğ şiirlerde âşık tapşırması yaptığİ gerçeğini teyit etmektedir. Bu da 16. yüzyıl öncesinde tekke geleneğİ çerçevesinde tapşırıldığının bir göstergesidir. Kaldı ki işin bir diğİer boyutunda Yunus Emre’nin ikinci ad olarak kullandığİ “Emre”, Türkçede âşık anlamı da taşımaktadır⁶. Yunus’tan sonra da dinî-tasavvufi Türk halk şiiri kaynağının ustalarının 16. yüzyıla gelene dek (Abdal Musa, Kaygusuz Abdal) ve 16. yüzyılda (Pir Sultan, Kul Himmet, Şah Hatayî...) ve 16. yüzyıldan sonra da (Kul Nesimî, Viranî, Mahdumkulu, Seyranî, Harabî...) usta çırak ilişkisi çerçevesinde (ki mürşid-mürid ilişkisi de geleneğin kurallarını öğrenmek ve öğretmek bakımından benzer bir öğreti ilişkisidir) mahlas tapşırıldığİ, bu yönüyle aynı “öz”den beslenen iki ayrı kaynağın benzer ve farklı özellikleriyle aynı kültür geleneğİ içinde çağladığİ görülmektedir. Sakaoğlu, bu bağlamda alışıl gelmiş tanımlama ve sınıflandırmalara karşı çıkmış ve: “Yunus Emre ile Karaca Oğlan’ı da aynı ortak başlık altında ele almalıyız. Aralarındaki onca farklılığa rağmen ikisini sadece ‘şair’ ve ‘âşık’ oldukları için bir bütünün parçaları olarak düşüneceğiz.” demiştir (Sakaoğlu, 2014: 46). Özkul Çobanoğlu, 16. yüzyıldan önce cönk aramayı anlamsız bulmaktadır. Öte yandan bırakınız tekke edebiyatını ozan-baksı döneminde bile mahlas tapşırmanın olabileceğini, bunun da “ozan-baksı-bahşİ” gibi sadece sıfatla yapıldığİnı, erken dönem âşıklık geleneğinde bir âşığın sadece “âşık” sıfatıyla tapşırmasının ozan-baksı geleneğinin sonradan değİşİen bir uzantısı olabileceğini söylemiş (Çobanoğlu, 2000b: 138) ve aynı “öz”e dikkat çekmiştir. Aynı kanaat Öcal Oğuz tarafından da farklı bir saptamayla ifade edilmiştir. Ona göre âşık edebiyatı içinde 16. yüzyıl öncesi ve 16. yüzyılda güçlü sanatçıların görülmeyişİ, kayıt altına alınamamaktan çok bu dönem rünlerinin İslam kültürü içinde özleşerek varlık geliştiremeyişinden ve ozanlık geleneğinin özelliklerinin daha baskın oluşundan kaynaklanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren İslamî kültür çevresine dâhil olmaya başlayan

⁶ “Emre: 1. Âşık, mübtelâ, aşırı, seven, vurgun, tutkun, imre / 2. tasvf. Hak âşıkları anlamında tasavvuf büyüklerine verilen unvan.” (Çağbayır, 2007: 1437).

gelenek, rüya motifiyle kazandığı “Hak âşığı” payesiyle de konumunu pekiştirmiştir (Oğuz, 1995: 424-425).

Buradan hareketle şu sonuçları çıkarmak mümkün müdür? Ne âşık edebiyatının doğduğu düşünülen 16. yüzyılın bir başlangıç sayılmasının nedeni tamamen tematik, din dışı bir söylem ihtiyacıdır⁷ ne tekke edebiyatı kendi geçiş dönemi sürecinde İslam öncesi millî Türk şiirinden tamamen kopuk ve farklıdır ne de âşık edebiyatı, bütün bu kronolojik çizgiden bıçak gibi kesilip ayrılacak başlı başına mekân merkezli muhayyer bir kurumdur. Aslolan birbirini takip eden bir sürekliliktir ve “Bu süreklilik bir anlamda zihinsel akış halindeki kültürel bellek aktarımının ifadesidir.” (Arslan, 2015: 2) Dinî-tasavvufi Türk halk edebiyatına adını veren tekkeler, bir eğitim kurumu olarak müntesiplerini yetiştiren, imanî ve itikadî noktalarda onların ruhanî ihtiyaçlarını gideren, yaşam biçimlerini öğretileri doğrultusunda şekillendiren, toplu icralar ve bireysel zikirler yoluyla pekiştiren mekânlardır. İletişim ve etkileşim ekseninde kendi yazın kültürünün temelini hem tema hem de uzam merkezli olarak oluşturmuştur. Aynı şekilde âşık kahveleri de 16. yüzyılda toplumsal hayat ve bu hayatın gereklerine uygun bir ticari kazanç, eğlence ve sosyalleşme mekânı olarak ortaya çıkmıştır. Benzer biçimde kültürdeki değişimlerin etkisi ve sözlü kültürdeki sürekliliğin gereği olarak köy odaları ve bey konakları geçmişiyse (bu uzamları da şehir kültürü etkisiyle yapılandırıcı özgün bir icrayla tesir altına alarak) âşık edebiyatına özgü yazın kültürünü ve bu kültüre bağlı icra töresinin şekillendiği bağlamları oluşturmuştur. Yani eş zamanlı olarak köy odaları, bey konakları, düğün mekânları da geleneği yaşatmak ve taşımak noktasında kahvehaneler kadar işlevseldir. Velhasıl “Kahvelerin yanı sıra konakların ve köy odalarının kahveler kadar iletişime hizmet ettiği bir gerçektir.” (Yardımcı, 2014: 29)

2.2. Âşıkların Sosyo-Ekonomik Durumları

Türk dünyasında âşıklık geleneğinin yaygın olduğu her bölgede özellikle Türkiye ve Azerbaycan sahalarında âşıklar, gerek yerel kültür unsurlarından gerekse halkı derinden sarsan olaylardan etkilenmiş ve bu etkiyi sanatlarına yansıtmıştır. Diyar diyar gezdikleri seferler yoluyla kendi kültür kodlarını ve memleketlerine dair haberleri, diğer

⁷ Çünkü âşık edebiyatı içindeki rüya motifi, bundan kaynaklanan “Hak âşığı” sıfatı, karşılaşmalar içinde (özellikle muammalarda) âşıkların birbirini dinî literatürden imtihan ciheti, âşık edebiyatının tamamen din dışı bir söylem ihtiyacından doğmadığına ve dinî söylemlerden kopmadığına; bununla beraber tasavvuf şiiri gibi başlı başına dinî-mistik bir temaya da bağlı kalınmadığına işaretir.

coğrafyaların insanlarıyla paylaşmak suretiyle kültür taşıyıcılığı görevi üstlenmişlerdir (Yurga, 2017: 49). Elbette bütün bu kültür unsurlarına âşığın şahsi duyguları, kişisel problemleri ve başka insanlarla, toplumla ya da yöneticilerle yaşadığı sorunlar da eklenmiştir. Yoksulluk, hasret, gurbet, ölüm, aşk; âşktan dolayı gurbet gezme, incinme ve incinmeye bağlı olarak yerme gibi bireysel duygular da âşığın sanatına yansıyan temalardır. Geleneğin icra töresini devralan zihinler, bütün bu temaları eserlerinde işlerken içinde yaşadıkları toplumun sevincinden, kederinden; şenliğinden, töreninden; varlığından, yokluğundan; afetinden, bereketinden bağımsız ne düşünebilmiş ne de söyleyebilmiştir. Kendi duygu ve düşüncelerini; millete ait örfü, fikriyatı, hissiyatı dile getirme sürecinde kültür kodlarını da kuşaktan kuşağa aktarmışlardır (Özdemir, 2011a: III). Özkul Çobanoğlu, âşık fasıllarının atışma geleneğinin temel bölümlerinden biri olan irticalî destan söyleme geleneği içindeki düğün destanlarından söz ederken bu destanların sosyo-kültürel bağlamdaki işlevlerini değerlendirmiş; kitle iletişim araçlarının olmadığı dönemde düğün töreninin hatırasını sazla ve sözle hafızalara kaydederek kalıcı kılma yönüyle bugünün düğün videolarının işlevini üstlendiğini ifade etmiştir. Destanlarda âşık; irticalinde yer verdiği düğünün ihtişamı, ikramların cömertliği, davetlilerin seçkinliği gibi abartıyla anlattığı her övgü nispetinde bahşişle ödüllendirilmektedir. Âşık açısından gelir anlamına gelen bu işlev, aynı zamanda düğün sahibinin şanını yücelten, düğünün katılımcıları ve onların etraflarında uzun süre konuşulup dillendirilmesini sağlayan bir fonksiyondur (Çobanoğlu, 2000b: 205). Bu da dönemin kendine mahsus zihniyetini yansıtan sosyolojik bir vakıadır. Etnomüzikoloji alanında araştırmalar yapan Reinhard ve Pinto, “Türk Âşık ve Ozanları” adlı eserlerinde âşıkların fiil ve söylemleriyle Türklerin zihniyetlerini, duygu ve düşüncelerini, inançlarını, hayallerini, tarihlerini kısaca toplumsal ve kültürel yapılarını yansıtarak zamana tanıklık ettiklerine vurgu yapmıştır:

Eski ozanlar boy beylerini ve beylerin oğullarını, komutanlarını ve maiyetlerini destanlarla, söylencelerle, savaşlar, zaferler ve yenilgiler hakkında şarkı söyleyerek aktardıkları haberlerle ve eski olduğu kadar yeni şarkılarla neşelendirirlerdi. Efendilerinin şanını yayar ve konaklarındaki görkemli olayları betimlerlerdi. Şahısların kaderi de şairane ve müziksel olarak tasvir edilirdi. Bugün olduğu gibi o zaman da icracılar şenliklerde metni ve müziği doğaçlama yaratırlar; günümüzde artık görülmeyen bir şekilde cenaze törenlerinde de müzik kullanırlardı (Reinhard and Pinto, 2019: 23-24).

Biyografik âşık hikâyelerinde ve âşık seferlerinin hikâyelerinde de dönemin, yörenin, gelenek ve âdetlerin müşahade edilip kayıt altına alındığı görülmektedir. Hamit Zübeyir Koşay; Efkârî'nin Konya'da, Mevlana Müzesi'nde, asılı olan sazından yola

çıkarak hayatı ve âşıklığını anlattığı “Susmuş Saz” adlı mülakat biçimindeki biyografik hikâyesinde “Efkarî’nin Düşünü” başlığıyla Amerikalı Türkoloji öğrencisi bir hanıma ve onun nezdinde okuyucularına bir kılavuzun dilinden Efkarî’yi, Ardanuç’u ve yörenin düşün âdetlerini tanıtmıştır (Koşay, 1949: 23-29).

Âşığın sazi ve sözü, içinde yaşadığı toplumda öylesine itibar kazanmıştır ki bu saygınlığı tanımayanın itibarsızlaşması kaçınılmaz gibidir. Bunu da yine saz ve söz yapar. Saza ve söze konu olan kişi, içinde yaşadığı toplumda büyük bir itibar kazanabileceği gibi insan içine çıkamayacak kadar zelil de düşebilir. “Hacı Hüseyin’in Aşık Alıya At Bağışdaması” hikâyesinde Ali, bir Kazak seferi dönüşünde Ağbulak’ta dostunun evine misafir olur. Dostu Hacı Hüseyin, Âşık Ali’ye onun atını ılkıya bıraktığını söyleyerek ona bir at bağışlar. Oysa atını bir adamıyla evine yollamıştır. Ali, evine döndüğünde kendi atını da evde bulunca dostunun cömertliğini çevresindekilere şöyle anlatır⁸: Siz benim dostumu tanımıyorsunuz. O, hiçbir şeyden karşılık beklemez. Bir defasında evde hasta yatarmış. Kethüdaların insanları meydanın ortasında toplayıp kadın, çocuk demeden vergi üstüne vergiyle incittiğini haber almış. Oğlu Hacı Kazım’ı yanına çağırılmış ve kethüdaya yollamış. Hacı Kazım, kethüdanın yanına gittiğinde, kethüdanın kızgın ateş gibi halka demediğini bırakmadığını görmüş. Kethüdayı kenara çekip Hacı Hüseyin’in verdiği parayla ahalinin vergisini ödemiş. Hacı, böyle cömertlikleri çok yapar. Bir at, Hacı için o kadar da büyük bir şey değil. Sazımı getirin bakalım. Ben de Hacı’ya yürekten ne söyleyebilirim:

Bu dari dünyada, Göyçə elində,
Hörmətdə, izzətdə birsən, ay Hacı.
Sənə qismət verif xaliqi sübhan,
Həqiqət yolunda şirsən, ay Hacı.

Başı yığincaxlı, cövrü-cəfalı,
Qohuma-qonşuya, dostu vəfalı.
Qonaxlı-qaralı⁹, hatəm səxalı
Süfrələr açmaxda birsən, ay Hacı.

Tanıyır el-ova düz insan səni,
Tutammaz şöhrətdən əbəy, xansəni,
Azmi eyləmişəm imtahan səni?
Ərrər meydanında ərsən, ay Hacı.

Süfrəsi, dövləti, halal əməyi,
Yüzdüklər xəş diyər əsməz ürəyi.
Yetimlər köynəyi, yoxsul çörəyi
Əvvəldən bir açığ dərsən, ay Hacı.

⁸ Hikâye, Âşık Ali dilinden özetlenerek Türkiye Türkçesi ile anlatılmıştır.

⁹ Qonaxlı-qaralı hatəm səxalı: Her zaman misafirleri olan, misafirperver, cömert.(Orucov vd., ADİL/III: 177).

Yanında xəcalət¹⁰ bu Âşık Ali,
Bağışdasən allah bu qeylü-qalı.
Seyiddən, molladan elə daldalı¹¹
Vallah ziyarətsən, pirsən, ay Hacı (İsmayilov-Ələkbərli, 2010/XVII: 415-416).

Ali'nin Hacı Hüseyn için söylediği bu koşma, hem anlattığı topluluk nezdinde hem de hikâyenin ulaştığı bölgelerde Hacı Hüseyn'in yiğitliğini, cömertliğini, asaletini, merhametini yücelterek şanını, şerefini artırır ki bu da âşıklığın sosyal hayatı ve çevreyi düzenleyip hizaya koyan, toplumu şekillendiren işlevine işarettir.

Âşığın sözü, kişilere toplum içinde böylesine bir itibar sağlayabileceği gibi onun itibarını yine tek şiirle yerle bir de edebilir. Çünkü âşıkların dinleyici kitlesi arasında başka âşıklar da olabileceği gibi âşık olmasa bile saza söze merakı çok yüksek, ezber yeteneği güçlü kişiler olabilir ve bu kişiler, duyduğunu ezberlediği gibi yayılmasına da katkı sağlar. Âşık Şenlik, Ardanuç'un Danzot köyünde kendisini misafir etmeyip bekçiyle başkasının evine gönderen köy ağası hakkında bir taşlama yazar ve bu taşlamayı ağaya yollar. Ağa, "itoğlit" redifli bu küfürlü taşlamaya alınganlık göstermek cesaretini dahi gösteremez. Şiirinin etrafa yayılmaması için Şenlik'e bir çift öküz vermeyi teklif eder. Fakat Şenlik'in sözü, toplum içinde öylesine muteberdir ki o istemeden de şiir dört bir yana yayılır ve ağanın insan içine çıkacak yüzü kalmaz¹²

Bu hikâyede de olduğu gibi sazın sözün egemen olduğu köy odaları, ağa/paşa/bey konakları, saraylar, kahvehaneler, harman veya pazar yerleri; düğünler, şenlikler, ramazan eğlenceleri; âşığın itibar kazanarak kendini gerçekleştirmesine imkân sağlayan bağlamlar ve mekânlardır. Bu bağlamlarda âşıklar, sözleri ve fiilleri gereği mükâfat ve mücazatla karşılaşabildikleri gibi onlar da muhataplarını övücü, yüceltici şiirleriyle mükâfatlandırmakta; yeren ve yerle bir eden şiirleriyle de muhataplarını cezalandırabilmektedirler. Ancak çalıp söylediği gönüllü yaratım süreçlerinin dışında âşığı istemediği ama icra etmek, söylemek zorunda kaldığı durumlara sürükleyen; ona istemediğini söyleten zaman ve zeminler de olmuştur.

¹⁰ Xəcalət: utanılacak hal (Orucov vd., ADİL/II: 439).

¹¹ Daldalı: Himayeci

¹² Tanrı misafiri gelmişdik size
Yitkin düştün görünmedin hiç göze,
Yattın yalan yere döndün keyfsiz
Hillesiz, meraksız, çorsuz itoğlit
(...)
Bu destanı dağıtayım her yana
Yazam gazetlere, cümle cihana
Nesil be nesline olsun nişana
Hem de kalma yadigârsız itoğlit (Özbek, 1969: 47-49).

Yurga, bu türden bir bağlamı, 1917 Ekim Devrimi olarak da adlandırılan Bolşevik ihtilalinin o dönem Azerbaycan âşıkları üzerindeki etkisiyle açıklamış; âşıkların kendilerine özgü yüce duyguları bir yana bırakarak rejim methiyeleri düzmek¹³ zorunda kaldıklarını ifade etmiştir (Yurga, 2017: 50). Fakat yine de Köktanrı dininin toplum içinde hâkim olduğu dönemlerde bu gibi yabancı egemenliğine maruz kalan (Çin, Hint, İslam medeniyetleri) durumlarda bile ozanın/âşığın Türk toplumu içindeki sosyal mahiyetinin değişmediği gözlenmektedir. Attila ordusunda ozanların hükümdara eşlik etmesi, bu türden bir sosyal statüdür (Nasrattınoğlu, 1986: 130-131).

Örneklerde de görüldüğü gibi icrası ve sanatı üzerinden taltif edilen, kültürün ve toplumun kendini ifade mekanizması haline gelen âşıklar, onların sözlerinde kimliğini ve ifadesini bulan halkın içinden çıkmıştır. Halk hayatının her alanında, her yerinde halktan insanlar olarak yaşamışlardır. Genellikle çiftçilik, çobanlık yapan ve çoğu zaman çok az tahsil görmüş ya da hiç görmemiş¹⁴ âşıkların sazıyla sözüyle şekillenen bu geleneğin imamlık, müezzinlik, 20. yüzyıl için geçerli olmak üzere öğretmenlik yapan mensupları da vardır. Terzilik, dokumacılık, demircilik, fabrika işçiliği, berberlik gibi hizmet

¹³ Komünist propagandası amacıyla her vasıtayı değerlendiren Bolşevik hükümeti için âşıklar paha biçilmez birer tebliğatçıdır. Lenin'den sonra iktidarı ele geçiren Stalin, âşıkların bu mühim vazifesini görmüş ve onlara rahat ulaşabilmek ve onları tek bir çatı altında toplamak istemiş; böylelikle 1928 yılında Azerbaycan'da I. Âşıklar Kurultayı'nın düzenlenmesine katkı sağlamıştır. Artık âşıkların çoğu Komünist Partisi'nin denetimine girmiş ve oradan emir alır hale gelmiştir. Hal böyle iken bazı âşıklar (Âşık Elesker, Azafı Mikail...) partinin isteklerini yerine getirmemiş, bazıları da yıllarca hapis yatmıştır. (Azafı Mikail.) Yine Stalin zamanında, 1938 yılında Azerbaycan'da II. Âşıklar Kurultayı düzenlenmiş ve bu kurultayda da âşıkların kendilerini yenilemeleri, günlük hayatı şiirlerinde anlatmaları istenmiş, kısaca Komünist Partisi'nin propagandasını yapmaları onlara sıkıca tembihlenmiştir (Akman, 2008: 14).

Âşık Behmen (1901-1977)

Lenin goydu sene adı
Çetinlikde çoh sındı,
Kommünizmin ey üstadı
Yaşa yaşa can partiya
Böyük gehraman partiya (Akman, 2008: 20-21).

Âşık Penah (1926-1978)

Yer üzünü tutub sesi
Gelebedir her negmesi,
Var Lenin tek yetirmesi
Necabetli Rus halgının (Akman, 2008: 21).

Âşık Şemşir (1893-1980)

Şemşir'in Ekim İnkılabının ellinci yıl dönümü dolayısıyla 1967'de söylediği şiir:
Feslinde mehebbet, hüsnünde vürag,
Dahiden min bahar galmış yadigar
Lenin'den ders alan iyirmialtılar
Size ehtirama el hamı gelir (Akman, 2008: 21).

¹⁴ “Şunu da belirtmemiz gerekiyor ki Âşık Alesker'in okuma-yazması bile olmamıştır, hayatta olduğu dönemde hiçbir kitabı yayımlanmadığından, şiirlerinin büyük bir kısmı kaybolmuş, şiirlerinin büyük bir kısmı da sözlü gelenekte devam ettiği için onlar da yazıya alınmamış, zaman geçtikçe unutulmuş, hafızalardan silinmiştir.” (Guliyev, 2017: 268)

sektöründe çalışanlar olduğu gibi ticaretle meşgul olup çerçilik yapanlar da vardır. Bazıları da geçimini gezgin âşıklık yoluyla gittiği yerlerde yaptığı icralardan temin etmiştir. Genellikle köy ve kasabalarda, zaman zaman şehirlerde de yaşayıp yetişen âşıkların çok yönlü kişilikleri ve yetenekleri yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi onların halk arasındaki itibarını da artırmıştır. İrfan Ünver Nasrattınoğlu, Bakü, Şamahı ve Gobustan'da kendisinin de tanıdığı bazı âşıkları halkın ve yöneticilerin sevip saymasından kaynaklanan sebeplerle onlara maddi imkânlar ve müreffeh bir hayat sağlandığını anlatmıştır (Nasrattınoğlu, 1986: 137). Yine Azerbaycan sahasında söylenen bir bayatı, gezgin âşıklığa, diğer adıyla ozanlığa ve bu işten para kazanmayı başaranların toplum içindeki itibarına vurgu yapmaktadır:

“Gızım gızım gız ana
Gızımı verrem ozana
Ozan ahça gazana
Gızım geye bezene” (Sakaoğlu vd., 2000: IX).

Ancak âşıklıktan para kazanmaya gayret eden herkesin bu bayatıda söylendiği kadar bahtı yaver gitmemiştir. Aileden de pek varlıklı olmayan âşıklar, kendi kazandıkları bahşişlerle genellikle çok müreffeh bir yaşam sürdürememiştir. Aşıq Ələsgər'in kardeşi Çoban Məhəmməd'in çobanlık, fabrika işçiliği, ırgatlık, çerçilik ettiği bunların yanı sıra gittiği yerlerde âşıklık maharetini gösterdiği ve fasıllarda icralara katıldığı bilinmektedir. “Çoban Məhəmməd'in Yalanbol Seferi”nde¹⁵ âşığın çektiği geçim sıkıntısı, Aşıq Məhəmməd Rzayev'in anlatımıyla dile gelmiştir:

Məhəmmədin üç keçisi, bir eşşəyi vardı. Hələ Kəlbəcərdə olarkən eşşəyi qabağına qatıb¹⁶, xırda alver eləyirdi¹⁷. Keçiləri isə dostları vermişdilər. Məhəmməd yaşamağa bir koma¹⁸ düzəldəndən sonra yenə Kəlbəcərdə olduğu kimi, başladı xırda alverə. Alver eləməsin, bəs, neyləsin; sürü ilə qoyun yox idi otara¹⁹, öküz yox idi kotan qoşa²⁰. (...) (İsmayilov-Ələkbərli, 2011/ XXV: 298)

Şair Nəbi'nin ticaret maksadıyla mal almak için gittiği Qazaq seferi ve yolda uğradığı Astafa'da yaşadıkları, onun tüccarlık yaptığını ve mal almak amacıyla çıkılan bu yolculuğun pazar yerinde Şair Abdulla'yla Şair Nəbi arasında bir âşık karşılaşması

¹⁵ Dastan İslam Ələsgər tərəfindən yazıya alınmış, alimin tərtib etdiyi “Çoban Məhəmməd” kitabına salınmışdır. Həmin dastanı Dursun Qaraoğluna Aşıq Əsədin qardaşı Aşıq Məhəmməd Rzayev danışmışdır (İsmayilov-Ələkbərli/XXV, 2011: 354).

¹⁶ Qabağına qat-: Önünə katmaq.

¹⁷ xırda alver eləyirdi: Ufak tefek alış veriş yapıyordu.

¹⁸ Koma: ev.

¹⁹ Otara-: otlatmaq.

²⁰ Kotan qoş-: Bağlayıp çifte koşmaq.

bağlamı yarattığını göstermektedir. Şair Abdulla, pazar yerinde nar satmaktadır. Şair Nəbi'nin fiyat sormadan ve tartmadan, teklifsizce tezgâhtan bir tane nar alması ve karşılığında Şair Abdulla'nın önüne bire beş dəğərində bir Abbası pulu atması, toplum kurallarını ihlal ve saygısızlıktır ve Abdulla'ya çox dokunur. Deyişmə, bu tavrın şairi incitmesi üzerine Şair Abdulla tarafından başlatılır (Məmmədli, 2013a: 182-186).

“Aşıq Alxan Qarayazılı'nın Qaraçöplü Aşıq Musa ilə Deyişməsi”²¹ hikâyesinde âşıklık sanatının icrası yoluyla geçimini temin edenlerden biri olan Aşıq Musa, gezgin âşıklık bağlamında Varansovka pazarında yolunun düştüğü Kürt Abdulla'nın dırahtında sazını duvara asar. Kılık kıyafetinin perişanlığından, tıraşının biçimsizliğinden kimse onu kaale almaz. Aşıq Alxan'ın da sazını onun sazının üstüne asmasıyla başlayan bir karşılaşma hikâyesinin sonunda Alxan'ın onun elini öpmesi üzerine şaşırان Kürt Abdulla'nın karısı, Alxan'ı yücəltip kılık kıyafetinden dolayı Aşıq Musa'yı küçümser. Aşıq Alxan'ın verdiği cevap ise âşığın dış görünüşünün perişanlığına rağmen toplumdaki saygınlığı açısından oldukça manidardır:

Söz tamama yetəndə Aşıq Alxan Aşıq Musanın əlindən, Aşıq Musa isə onun alından öpür. Rübabə xanım Aşıq Alxanın bu hərəkətindən inciyir. Deyir ki, sən niyə o çarxlı aşığın əlindən öpdün? Aşıq Alxan cavabında deyir ki, xanım, sözü çarx yaratmır, baş yaradır. Və o, Aşıq Musanı Rübabə xanıma sözlə təqdim edir:

Qiyəməli şairdi, eyni Ələsgər,
Hər zaman onunçün ziyarətim var.
Lovğalıq²² bilmərəm ustad yanında,
Qəlbimdə ustada sədaqətim var (Məmmədli, 2013a: 205).

Günümüzde âşıklık sanatını devam ettiren sanatçılar ise eskiye nazaran neredeyse bu işten hiç para kazanamayacak durumda ve bir başka işten geçimini temin etmek zorundadır. Mehmet Taner Türk'ün Türkiye sahasında görüşme yaptığı âşıklardan Âşık Mürsel Sinan, bu durumu “Çünkü az para kazanıyor mesela âşık az para kazanınca başka ek iş yapmak zorunda kalıyor. Limon satan var. Efendim, domates satan var. Köyde çiftçilik yapan var.” şeklinde ifade ederken görüştüğü bir başka âşık Gültekin Bulutoğlu, asıl işinin âşıklık olduğunu fakat şoförlük yaparak para kazandığını belirtmektedir (Türk, 2018: 171).

Âşık Sümmânî'nin:

“Âşıklar beyhude gurbeti gezer

Eloğlu âriftir ne olsa sezer

²¹ Vahid Ömərli- Sabir Mustafaoğlu, *Təbiət Alxanı bir də yaratmaz*, Çarşıoğlu Nəşriyyatı, Bakı, s.23. Ayrıca bkz. (Məmmədli, 2013a: 323).

²² Lovğalık: kibir, böbürlenme.

Güzellerde insâf bizde sîm ü zer

Ne kışın bulunur ne yaz bulunur.” dörtlüğünden hareketle âşıkların genel olarak her dönemde geçim darlığı yaşadığına vurgu yapan Cafer Özdemir, bu darlığın pek çok âşık için bir nevi kader oluşuna yine bir âşık sözünden delil getirmektedir (Özdemir, 2011b: 135). Ancak fakirlik, âşıklar için toplum içinde bir itibarsızlık nedeni sayılmamış, saygınlık ölçütü, onun âşıklığının mahiyetiyle ilişkilendirilmiştir. Çünkü gelenek içinde rüya motifinin Hak âşıklığı vasfıyla âşığa kazandırdığı bir ayrıcalık, bir kutsiyet; atlatmış olduğu bir eşik söz konusudur (Özdemir, 2017: 564). Bu eşikle çıktığı astral seyahat, onu yeni yolculuklara davet eder. Umay Günay tarafından da âşıkların bu ayrıcalığı, onanmış ve “sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş” (Günay, 1999: 94) olarak değerlendirilmiştir. Bu, sıradan kişiye halkın nezdinde “Hak âşığı” söz grubunda ifadesini bulan ikinci bir kimlik hediye etmiştir. Mistik güçler taşıma, Tanrı’dan ilham alma ve Tanrı katında duası/bedduası kabul olma, hiçbir eğitim almaksızın saz çalma ve söz söyleme yetileri kazanma bu ikinci kimliğin tezahürleridir. Âşık Muhibbî’nin gençlik yıllarında işlediği bir suçtan dolayı memleketi Erkinis’ten alınıp Oltu’da bir hapisaneye atılışı, o hapisanede rüyada bâde içişi ve rüyasını anlattığı Mutasarrıf Süleyman Paşa tarafından affedilerek memleketine gönderilişi (Özder, 1976: 24) rüyanın âşığa kazandırdığı inandırıcılık ve itibarın eseri olsa gerektir. Süleyman Paşa, aynı hikâyede Esmahan’ın ağabeylerinin demirci diye küçümseyerek kardeşlerini vermek istemedikleri Muhibbî için kızın ağabeylerine haber göndererek muvafakat alır ve Esmahan’la Muhibbî’nin evlenmelerine vesile olur (Özder, 1976: 44). Bâdeli Hak âşıklığı, müessesesinin toplum nezdindeki karşılığı “Aşık Alı’nın Türkiye Seferi”nde²³ de görülür. Ali’nin nişanlısı Bəsdî Hanım’ın babası Niftalı, Bəsdî’yi başkasına vermek ister ve bir düğün kurar ama Ali’nin Hak âşığı sıfatını kabullendiği ve onun bedduasını almaktan korktuğu için bu eyleminden vazgeçer:

- A camahat, mənən küsmüyün. Mən qızımı Xudaverdinin oğluna vermirəm. (...)
- Ona görə ki, Aşık Alı haqq âşığıdır. Mənim qızıma qarğadı²⁴. Gözümün ağır-qarası bir uşağım var. Niyə getsin bədbaxt olsun. (...)
- A Niftalı, onda qızı Aşık Alıya verək.
Bir neçə ağsaqqal yerinnən qalxıf dedi:

²³ “Aşık Alının Türkiye Səfəri” dastanı Aşık Hacı Bayramov’dan (67 yaşlı) yazıya alınmışdır (İsmayılov-Ələkbərli/XVII, 2010a: 418).

²⁴ Qarqamak: Kargış (beddua) etmək.

- Düz deyir, qavaxdan²⁵ Niftalı qızın “hə”sini ²⁶Aşix Alıya verif, qız ona deyiklidi²⁷ (İsmayilov-Ələkbərli, 2010/XVII: 410-411).

Bu düşüncenin 20. yüzyıl âşıklık geleneğinde de tezahürleri vardır. Âşık Çobanoğlu’nun askerliği sırasında asker arkadaşlarının, üst rütbelilerinin ondan çekinmesi; Ardanuçlu Efkârî’nin bâdeli olduğu bilindiğinden hasta tedavisi yaptığına inanılması (Erdener, 2019: 60-62), Ruhsatî’nin mezar toprağının şap hastalığına iyi geldiğinin düşünülmesi (Kaya, 2000: 380), 19. yüzyıl âşığı olan Muhibbî’nin kabrinin bugün hâlâ ziyaret yeri olması ve mezar taşının üzerine şeker bırakılması (Özder, 1976: 63) halkta bu inanışların devam ettiğinin ve âşığın kendisi gibi mezarının ve toprağının da hâlâ yüceltildiğinin göstergesi olarak kabul edilmelidir.

Özkul Çobanoğlu, âşık atışmaları içindeki destan söyleme geleneğinden bahsederken sözlü kültür ortamında yetişmiş bile olsalar 20. yüzyılda yazılı kültür ortamında eserlerini halkın beğenisine sunan ve bundan para kazanmaya başlayan âşıklar için dinleyicilerin dinleyici olmaktan çok okuyucu ve alıcı kitleye dönüştüklerini ifade etmiştir. Âşığın irtical yeteneğinin ve Hak âşığı olma iddiasının da okuyucuda anlamını yitirdiğini, bu yüzden bu manada itibar görmesinin imkânsızlaştığını ileri sürmüştür (Çobanoğlu, 2000b: 210-211). Dolayısıyla âşık hâlihazırda ancak belediyeler, il kültür müdürlükleri ya da başka kurumlarca tertip edilen bir şenlik, festival ya da kitle iletişim araçlarının düzenlediği programlara katılarak ezgili şiirlerini okumaktadır. Seferlere çıkarak fasıl düzeninde icra bağlamlarında karşılaşmalar yapmayan; atışma, deyişme gibi gezgin âşıklık geleneğinin icra törelerini tam anlamıyla yerine getirme özelliğini yitiren âşıkların toplum nezdinde eski itibarı ve kutsiyeti azalmıştır. Atışmalar, günümüzde yapılsa dahi oldukça kısa, temsilî; beklenen biçim, içerik ve icra töresinden uzaktır.

2.3. Âşıkların Kültür Aktarımına Katkıları

Mensup olduğu geleneğin doğası gereği âşık, durağan ve meskûn değildir. Göç ve seyahat, âşığın hem icra bağlamlarına ulaşmasında hem de kurum içinde bir varlık alanı oluşturarak kendini gerçekleştirmesinde önemli ve olmazsa olmaz bir gerekliliktir. Çünkü âşıklık, iletişim odaklı bir kültür aktarımı kurumudur. Âşıklar, gittikleri her yörede bir müddet misafir olmuştur. Hem yörenin kendine mahsus

²⁵ Qavaxdan: İlkin, önceden.

²⁶ “He”sini vermek: söz vermek söz kesmek.

²⁷ Deyikli: Sözlü nişanlı

kültürünü; zamana, insana ve mekâna dair olay, durum ve haberleri hem de başka âşıklarla karşılaşırken öğrendikleri gelenek unsurlarını, icralarına yansıtarak kendi memleketlerine getirdikleri gibi kendi dağarcıklarındaki kültür birikimiyle yerelde kazandıkları söylemi de dolaştıkları diyarlara taşımış; böylelikle kültürel kimlik kodlarını coğrafyadan coğrafyaya aktararak fertlerin aidiyet duygusunu pekiştirmişlerdir. Bu yüzden halk hafızasında yer eden ve kabul gören âşık tipi de gezgin olandır. Gezip dolaştığı memleketlerde yaşadıkları da âşığın kendi serencamını oluşturur. Doğan Kaya, âşıkların kendi veya başka âşıkların dilinden dinleyicisine ulaşan bu anlatımlarının âşıklık sanatı icra seyrini yansıtan sefer hikâyeleri olduğunu ve tıpkı halk hikâyeleri gibi halk hafızasında iz bıraktığını söyleyerek özellikle Azerbaycan'daki sefer adlarıyla örneklendirmiştir:

Gezgin âşıklar yurdunu terk edip gücünü göstermek, ününü artırmak için belde belde dolaşarak kendisine rakip arar. Bunu, yüzyıllar boyu gerek Anadolu'da gerekse Azerbaycan'da gözlemlemekteyiz. Azerbaycan'da halkın hafızasında iz bırakmış önemli âşık seferleri vardır. Bunlardan ilk akla gelenler; Âşık Alı'nın Türkiye Seferi, Elesger'in Karakoyunlu ve Ağbaba Seferi, Âşık Hüseyin'in Gence Seferi ve Tiflis Seferi, Hüseyin Saraclı'nın Nahçıvan Seferi, Âşık Mehmed'in Çuha Ehvalatı, Âşık Mehmed'in Kars Seferi, Âşık Musa'nın İstanbul Seferi ve Karabağ Seferi, Âşık Şenlik'in Borçalı Seferi ve İran Seferi, Ağacan'ın Erzurum Seferi'dir (Kaya, 2011: 155).

Dursun Yıldırım da sözlü anlatım geleneğinin kurumsallığından hareketle âşıklığın kültür aktarımı işlevine vurgu yapmış, bu aktarımı da günümüzün iletişim aygıtlarıyla özdeşleştirerek âşıklık geleneği kurumunu, matbaa ve baskı imkânlarının olmadığı kendi döneminin şartlarında bir çeşit basın-yayın organı olarak nitelemiştir. Türk sözlü kültürünün alp ozanlıkla tanınan bilgesi Dede Korkut'tan “Ben bu boyu düzdüm koştum, benden sonra alp ozanlar çalsın, söylesin alnı açık, gönlü cömert alp yiğitler dinlesin diye” örnek ifadesiyle geleneğin sürekliliğine işaret etmiş ve âşıklık icarasının da bir üretim-tüketim ilişkisi olduğunu ortaya koymuştur. Bu ilişkide olması gereken tüketicinin beklentilerine cevap verebilecek nitelikte icralarının üretilip dinleyicisiyle buluşturulmasıdır ve bunun her çağda böyle olması gerekmektedir (Yıldırım, 1998: 98). Yıldırım'a göre toplum hayatında söz konusu kültür aktarımını yine “sözel ortam yaratıcılığı içinde biçimlenmiş iletişim odakları” yapmaktadır. O, bu odakları “1. Korkut tipi odaklar; 2. Alp ozan tipi odaklar; 3. Gezgin Ozan tipi odaklar” (Yıldırım, 2000b: 334) olmak üzere üçe ayırmaktadır. Korkut Tipi odak, doğrudan Dede Korkut prototipidir ki toplumun danışılanı, bilirkişidir. Problemlere çözüm üreten, başarılamayanı başarandır. Lider özellikleri taşır. “Ortak kabuller”i,

törenin temel niteliklerini ve işleyişini belirler. Çözüm odaklı saygın kişiliği temsil eder. Toplumun her ferdi ona ulaşabilir, onun yönergeleriyle hareket ettiğinde de istediğine ve beklediğine kavuşur. Nitekim bir örneklem olarak “Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek” boyunda, hikâyenin metin halkaları ve olay örgüsünde, bunun örtük iletisi mevcuttur (Yıldırım, 2000b: 335). Korkut Ata, Deli Karçar’ın kızkardeşi Banu Çiçek’i Bamsı Beyrek’e ister. Onun öne sürdüğü olmayacak şartları akli ve feraseti ile Bamsı Beyrek’in ailesi adına yerine getirir (Ergin, 2008:125-129). Hikâyenin mesajı muhatabına ulaşmış; delilik, saldırganlık ve kural tanımazlık karşısında töre, akıl ve irfan galip gelmiştir. Bu bakımdan “Sözel ortam yaratıcılığının toplum hayatına egemen olduğu kesitte, toplumun bilim, tefekkür, ilham ile söyleme, töre ve düzen kuralları koyma, yasa oluşturma işlemleri, tarihçilik gibi etkinlikler daha çok Korkut tipi odakta oluşur.” (Yıldırım, 2000b: 340) Dinî-tasavvufî söylemlerin yer aldığı Tekke ve tarikat odağı, Korkut tipi odak içinde “ilham ile söyleme”den mütevellit bir odaktır ve zamanla Kur’an ve sünnet merkezli sünnî inanişaya bağlı ve Ehl-i Beyt sevgisi merkezli Alevi-Baktâşî inanişaya bağlı olmak üzere iki ayrı odağa evrilmiştir.

“Alp-ozan tipi odaklar”, Türk’ün kahramanlık töresini ve bunun destanî hikâyelerini taşıyan, dinleyicisiyle buluşturan “Er dolusu bâde” içerek ozanlık payesine alplığı de ekleyen kahramanların oluşturduğu odaklardır. Köroğlu tipi, bir alp-ozan prototipidir. Bu odaklar tarihsel süreçte “Korkut tipi odaklar”da oluşturulan epik hikâyeleri öğrenir, öğretir ve bunlar ışığında kahramanlık ve savaş maceralarını metinleştirerek yeniden yaratır ve ilgisine ulaştırırlar (Yıldırım, 2000b: 336).

Gezginci Ozan tipi odaklar” ise obadan obaya sürekli seyahat eden sosyal hayata, insana, aşka, tabiata, memlekete, gurbete, yasa, sevince, bütün ortak değerlere, töreye dair her konuda sazı ve sözüyle şiirler, hikâyeler, destanlar düzerek söyleyen aktif iletişim aktörleridir (Yıldırım, 2000b: 337). Gerektiğinde yolunda gitmeyeni yoluna koymak adına bir sosyal eleştiri mekanizmasına dönüşerek eğri olanı da düzeltir. Gezginci ozan tipi odağın prototipi de Karacaoğlan kabul edilebilir. Hem kendi yaratımları hem de gezip gördükleri yerlerden getirdiklerinin icralarına yansımaları; kültürel belleğin canlı kalmasına, bağlam içinde dinleyicilerinin şekillenmesine ve bir kültürel aidiyet oluşturmaya zemin hazırlar:

Assmann’a göre, toplumların kültürel hayatının bütünlüğünde, işleyişinde ve devamlılığında, uzman hafıza koruyucu ve taşıyıcı tipler önemli bir yere ve işleve sahiptirler. Adları “şaman, bard, griot, mandarin” ve benzeri ne olursa olsun kendilerine bilgiyi taşıma yetkisi tanınmış olanların tümü kültürel belleğin özel

taşıyıcısıdır. Bu tipler, yazısız toplumlarda başarılı bir aktarım için gerekli olan müziği de kullanarak, geçmişe ilişkin ve kültürel belleğe kaydedilmiş bilgiyi, belirlenen yapı ve kurallar çerçevesinde topluma iletirler. Yeniden kaydetme, hatırlama ve iletme faaliyetleriyle belleğe ilişkin kodlamaların, bir yandan zihinsel akışına devam etmesini, diğer yandan zamansal ve mekânsal olana dönüşerek bizatihi katılımcı grup tarafından hatırlanmasını ve yaşanmasını sağlarlar. Bu çerçevede âşıklar da, Türk sözlü kültür geleneğinde kültürel belleğin korunması ve aktarımında “taşıyıcı” özellikleriyle önemli bir yere sahip temsilcilerdir (Assmann’dan akt. Arslan, 2015: 2).

Mustafa Arslan, âşıkları “kültürel belleğin uzman taşıyıcıları” olarak nitelemiştir (Arslan, 2015: 1). Onlar, kendilerini bu terimsel ifadeyle tanımlamasalar da bu işi profesyonel olarak kendileri yapmaktadır. Gidecekleri yerde bir haberci ve icracı olarak beklenen, dinleyici kitlesini beklediğine kavuşturan ve onları beklentileri gereğince doyuma ulaştıran; dönerken de yine bir haberci ve icracı olarak dağarcıklarını dolduran, memleketlerinde yine sabırsızlıkla beklenen, yurtlarına vasil olduklarında ise dağarcıklarından boşalttıkları yeni yaratımlarla ahabbın, yârânın gönlünü doyuran kişilerdir. Bunun karşılığında yüceltilir, kollanır, ödüllendirilir, para kazanırlar. Bazı âşıklar, geçimlerini tamamen bu yolla temin ederler. Sanatları ve becerileri kendileri için itibar ve kazanç, toplum için ise ortak değerleri unutturmama işlevi görür.

Âşık tarzı şiirler içinde destanları özellikle tarihî vakaların yayımını yapan yerli “günlük gazeteler” olarak niteleyen Özkul Çobanoğlu; savaşlar, kuşatmalar, kahramanlar ve kahramanlıklarla ilgili olayların nerede, nasıl vuku bulduğunun ve kimler tarafından gerçekleştirildiğinin bu türün olay merkezli anlatımlarından haber alındığını belirtmiş ve âşığın buradaki işlevinin olaylar ve olgularla ilgili kamuoyu oluşturmak olduğunu vurgulamıştır (Çobanoğlu, 2000b: 120).

Gelenek içinde âşık fasılları 20. yüzyılın sonlarına kadar oldukça yaygın biçimde tekrarlanmıştır. Bu fasıllar içinde yer alan âşık karşılaşmalarıyla birlikte halkın geleneksel düğün, nişan ve sünnet icraları, âşık bayramları, festivaller, şenlikler nevinden kutlama törenleri ve bütün bu etkinlik alanları içinde bir çeşit ritüele²⁸ dönüşen icra bağlamları, geleneğin “ortak kabuller”inin unutulmamasını ve sürekliliğini sağlamıştır. Ritüelistik icranın doğasında gelenek unsurlarının sözlü veya fiilî tekrarı olduğu için gelenek, hep canlı kalmıştır. Sahiplerinin zihninde ve ruhundaki alışılmış bağdaştırmalarla onların aidiyet duygularını da pekiştiren bu

²⁸ Gordon Marshall’a göre ritüel “ uygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerinde kullanılabildiği sık sık tekrarlanan bir davranış modelidir. Ritüellerin etkili olduğu başlıca toplumsal alanlardan birisi dindir, ancak ritüelin etki alanı seküler ve gündelik yaşama kadar uzanır.” (Marshall’dan akt. Murtezaoglu, 2012: 345)

ritüellerin kendi içinde fiilî bir akışı, kalıplaşmış bir de yapısı mevcuttur (Murtezaoglu, 2012: 348).

Bu bakımdan âşıkların usta çırak ilişkisi içinde yetişmeleri, hayat hikâyeleri, gezgin âşıklık töresi gereği seferleri, seferler esnasındaki âşık karşılaşmaları; sünnet, düğün gibi geçiş dönemi törenlerinin icrasındaki aktif rolleri, geleneği saz ve sözleriyle aktarmak işleviyle hayatın her cephesine aktif tanıklıkları çok önemlidir. Çünkü âşık performansları hem sosyo-kültürel anlamda pek çok bilim alanına kaynaklık edecek toplum yapısını, dilini, sanatını hem de tarihî süreçleri bir sözlü tarih ve kültürel bellek aktarımı olarak yansıtmaları bakımından oldukça değerlidir. Âşık seferlerinin hikâyelerine daha çok âşık destanları içerisinde, âşık biyografilerinde veya özellikle sefer olarak adlandırılmış anlatmalarda rastlamak mümkündür. Nail Tan, onların biyografik yaşam öyküleri etrafında oluşan halk hikâyelerinin dışında seferlerini ve seferleri esnasında yaşadıklarını, gittikleri yerlerde başka âşıklarla görüşüp karşılaşmalarını hikâye eden bu anlatmaları “serencam” olarak adlandırmak gerektiğini ifade etmiştir (Tan, 2010: 50). Ayrıca bu serencamlar içerisinde kısa bir türkünün veya türkülerin öyküsünü anlatan küçük hikâyeler de yer alabilir ki bunlara da “serküşte” adı verilmiştir. Âşık Şenlik’in atı Karaat’ın ölmünün hikâyesini anlatan serküşte, “Deh deyin kızlar” türküsünün hikâyesidir ve Murat Çobanoğlu tarafından seslendirilmiştir. Bu hikâyeli türkü, “Âşık Şenlik ve Kılıççı Mustafa Karşılaşması” serencamı (Türkmen vd. 2017: 475-493) içinde yer alır ve bu tarz hikâyelerde özellikle atışmalar, atışmalarda söylenen şiir ve türküler, bizatihi adı geçen âşıklara aittir. Gerek hikâye içinde anlatılan olaylar ve gerekse şiirlerin muhtevasında bahsi geçen kişi, yer ve zaman dilimlerinin gerçeklikle ilgisi bakımından bu tür metinler, sözlü tarih vesikası sayılabilirler. Bu bağlamda âşıkların biyografik hayatlarıyla örtüşen halk hikâyeleri ve bu hikâyeler dışında çeşitli sebeplerle yaptıkları seyahatlerinin de araştırılması, Türk edebiyatının yalnızca bir alanına ışık tutmaktan öte kendine özgü, sosyo-kültürel bir icra bağlamına da kaynaklık ve tanıklık edecektir. “Göçerin belleğindeki hikâye, türkü, deyim, atasözü, vesair adeta onun evi gibidir. O evde biz mitolojik dönemden bu güne insanlık tarihinin, göçerlerin dünyasındaki yansımaları görebiliriz.” (Ersoy, 2009: 53) Bu bakımdan münferit makale ve âşık karşılaşmalarındaki değişme ve atışma boyutuyla yalnızca “sözel doku”daki biçim ve türler bakımından incelenen âşık seyahatleri, hikâyeleriyle birlikte daha kapsamlı ve çok yönlü olarak mercek altına alınmalıdır. Çünkü Türklerin uygarlık tarihleri boyunca kültür hazinesi içinde sakladığı bütün ortak değerler, geleneksel

birikim ve kolektif bilinç, ulusal hafızanın en yaygın iletişim organı olan âşıklık kurumunun aktörlerince bir canlı müze titizliğiyle saklanmakta, korunmakta, yeniden yaratılmakta ve yaşatılmaktadır. Başka bir deyişle toplum karakterinin ihtiyaçları çerçevesinde yarattığı kültür hazinesine tayin ettiği millî muhafız da kültürel belleğin “genetik şifre taşıyıcısı” (Günay, 2017: 159) olan gezgin âşıklardır. Bu dinamik ve icracı muhafızlar; yeri geldiğinde söz konusu kültür hazinesinden çıkardıkları genetik miras unsurlarının eskiyenini yenileme, bozulanını onarma, çürüyeninin yerine yenisini ikame etme becerisiyle de mücehhezdir. Bütün bu birikim ve donanım ile gezip dolaştığı her yerde, geleneğin tekrar tekrar yenilenmesi ve yeniden doğmasının tükenmeyen mayası olmuşlardır. Elbette geleceğe de aktarılan bu mayanın kaynağı, kimi zaman rüyada âşık olduğu bir güzeli arayıp bulmak, kimi zaman âşıklık istidadını ıspatlayarak nam salmak için gurbete çıkan; giderken de dimağındaki dili, kültürü ve ananeyi beraberinde götüren âşıklardır. Gittikleri yerlerde konaklarda, kahvehanelerde, köy odalarında konuklanan kültür taşıyıcı bu aktörler, icraları karşılığında da belli bir gelir elde etmiş, geçimlerini sanatlarıyla sağlamıştır (Bahadır, 2021: 331).

Yaşanan her zaman diliminde, gidilen her memleket, konaklanan her mekân âşığın yanında taşıdığı kültür tohumunu ekmesi için verimli, meyvedar bir toprak olmuştur. Yeşeren her tohum, gerek usta-çırak geleneği içinde gerekse karşılaşmalarla duyup öğrenme biçiminde veya icra ortamlarının izleyicisi, takipçisi olma yoluyla içselleştirilmiş, bir kültürel aidiyet vesilesine dönüşmüştür. Âşığın tohumladığı toprak, sözlü kültürün sürekliliğinin gereği olarak hem geçmişi bugüne taşıyan hem de geleceği inşa eden yeni muhafızlar doğurmuştur:

Âşıklık geleneği de ozan-baksı geleneği olarak başladığı seyahatine kentli/Alamanyalı âşıklık geleneği olarak devam etmektedir. Gerçekte ise Türklerin, dolayısıyla Türk kültürünün tarihsel göçünün veya seyahatinin belleğini, ozanlık/âşıklık geleneği oluşturmaktadır. Nitekim atlı-göçebe kültürü genel itibarıyla sözlü kültürden oluşmaktadır. Bu nedenle de sözlü kültür belleği, ozanlar ve daha sonra da âşıklar tarafından korunarak yaşatılmıştır. Özetle atlı göçebe sözlü kültürü, ozanlık/âşıklık geleneğini; ozanlık/âşıklık geleneği de sözlü kültürü yaratmıştır (Özdemir, 2017: 562).

O halde âşıklık geleneği, Türk toplumunun mazisini, bugününü ve yarınını birbirine bağlayan ortak anlamlar dizgesinin belleğidir. Halkın düşünce yapısının, duygu ve hayal dünyasının, kutsallarının, isyan ve itirazlarının kara kutusudur. Geçmişin tanığı, geleceğin delili ve rol-modelidir. Öğrenir, öğretir, icra ve inşa eder; tekrarlarla yaşar ve yaşatır; saz ve sözle yoğurarak mayasını geleceğe aktarır. Gezginiğinin icazetini rüya

yoluyla Evliya Çelebi'den aldığını söyleyen, “20. yüzyılın Evliya Çelebisi” ve “Turizm Halk Şairi” sıfatlarıyla tanınan Talibî Coşkun; 67 il, 455 ilçe, 10 bin köy ve nahiye gezmiştir. 1938’de başlayan gezginlik öyküsü, ölüm tarihi olan 1976 yılına kadar sürmüştür (Cerrahoğlu, 2013: 193). Gezip gördüğü yerlerin hayat tarzına, geleneğine, insanının karakter yapısına, inancına, iklimine, doğasına, tarihine, mimarisine dair aktarımlar da âşık eserlerine yansımış, okuyucu ve dinleyicisiyle buluşarak geleceğe taşınmıştır. “Kanaatkâr garip dost ahâlisi/ Temizdir milleti eli Samsun’un” dizeleriyle Samsun’u dost canlısı ve kanaatkâr bir şehir olarak tanıtmıştır. “Muğla vilayeti biraz ufaktır/ Onlar hor bakmıyor fakir ehline” ifadelerinde Muğla’nın küçük bir şehir olmasına rağmen fakiri gözetken bir şehir olduğunu vurgulamıştır. “Eskişehir’de çok Arnavut Tatar/ Esnafları haram katmaz malına” sözleriyle Eskişehir esnafının dürüstlüğü ve şehrin demografik yapısı, âşık dilinden duyurulmuştur (Kaya, 2005: 201-399).

Pek çok âşık edebiyatı ürününde rastlayabileceğimiz bu niteliğin örneklerinden biri de Mehmet Fahrettin Kırzioğlu’nun “Edebiyatımızda Kars” adlı eseridir. Eser, geleneğin en güçlü olduğu yörelerden biri olan Kars’ta âşıkların tarihe tanıklığının ve sözlü tarih yaratmalarının bir antolojisi gibidir. Eserdeki âşıklar bir işgalin, işgale bağlı zorunlu göçlerin, tecavüzlerin, soygunların ağıtlarını; zaferlerin destanlarını yaratarak dünü bugüne bağlayan, ulaştıran sözlü tarih bellekleridir. Aynı eserdeki Kurbanî mahlaslı Hâfız Kurbanî (Yurtseven) Efendi’nin Kars köylerindeki Ermeni mezalimine yaktığı beşlikler hâlindeki ağıt, tarihe tanıklık işlevi görür:

Perişan oluben yurttan çıkanlar
Vatan tarafına melûl bakanlar
Gariplik derdine ciğer yakanlar
Hâlleri nâlâna varan Karşılilar
Malları talâna varan Karşılilar

Evin koyup köyden köye gidenler
Herbir müşkilâta sabır edenler
Gurbet köşesinde yandı bedenler
Hâlleri nâlâna varan Karşılilar
Malları talâna varan Karşılilar

Birgün vatan yolu açılır bize
Her vakit kış olmaz, varılır yaza
Lûtf ü kerem kılar Rabbimiz bize
Hâlleri nâlâna varan Karşılilar
Malları talâna varan Karşılilar

Kurbânî der yeter, Bir-Hüdâvendâ
Gurbette hiç takat kalmadı canda
Ölürse de adam ölsün vatanda
Hâlleri nâlâna varan Karşılilar
Malları talâna varan Karşılilar (Kırzioğlu, 1958:121-122)

Âşık, üçüncü beşlikte vatan yolunun kendilerine açılacağını umduğundan, son beşlikte ise gurbette takatinin kalmayışından ve vatanında ölme dileğinden bahsettiğine göre Rus işgalini müteakiben yaşanan Ermeni zulmünden dolayı bir zorunlu göç yaşamış ve bu ağıdı buna istinaden söylemiştir. Ruhi Ersoy, tarihî gerçeklikle de örtüşen bu tarz yaşanmışlıkların birer sanat eseri halindeki naklini “canlı kayıt depolarına dönüştürerek arşivleme” olarak adlandırmaktadır (Ersoy, 2009: 10). Çoğu zaman bu tür sanat metinlerinden ulaşılan bilgilerle tarihle ilgili aydınlatıcı sonuçlara varılabilmektedir:

Sözlü tarih insanlar tarafından kurulmuş bir tarih türüdür. Hayatı tarihin içine sokar. Kahramanlarını yalnız liderler arasından değil, çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından seçer. Toplumsal sınıflar ve nesiller arasındaki bağlantıyı dolayısıyla anlayışı sağlar. Ortak anlamları ortaya çıkararak tarihçiye ve sıradan insanlara bir zamana ve mekâna aidiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. İnsanlara tarihlerini kendi sözleriyle geri verir. Onlara geçmişi verirken geleceği kurmak için de yol gösterir (Thompson’dan akt. Ersoy, 2009: 27-28).

Folklorik malzemelerin canlı kayıt depoları halinde bilgiyi arşivlemesinin neticesi olarak sözlü kültür unsurları içinde âşıkların dönemlerine sözlü tanıklıkları; Hafız Kurbanî örneğinde de olduğu gibi toplumun her kesiminin farklı algıladığı ve mensubiyetleri yönüyle tarafgir davranabildikleri çeşitli olaylar karşısında, gerçeklikle örtüşen bilgi ve anekdotları tarihe ve topluma sunabilirler. Bu da hem tarih hem de kültür bilimi çerçevesinde doğrulara ulaşılması ve nesillerin gerçekle şekillenmesi bakımından oldukça önemli ve değerlidir.

2.4. Âşıkların Erginlenme/Kahramana Dönüşme Süreçleri

Azad Nəbiyev, âşıkları sınıflandırırken üç gruba ayırmıştır. *Birinci grupta “Üstad sanatkârlar”* vardır ve bunlar kendi aralarında iki tipte değerlendirilebilir. *Birinci tipte* üstat âşıklarla geleneksel yollarla yetişmiş âşıklardan söz etmiştir. Bunlar, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde bir üstat sanatkârın yanında ondan dinî ve dünyevî dersler alarak yetişirler. Ustasıyla birlikte seyahatlere çıkar, ondan icazetle saz-söz meclislerini yönlendirir, çalıp söyler; ilinde-obasında yol gösteren, edep-erkân bilen, iş bitiren, meclis yönlendiren bir sanatçı olurlar. Birinci grubun *ikinci tip* üstat âşıkları ise rüyada buta verilmek suretiyle kendisine Hak Teâla’dan âşıklık istidadı bahşedilenlerdir. Halk, bunları “Hak âşığı” olarak adlandırır ve düşünce dünyasında özel, mistik bir alanda konumlandırır; kutsiyet atfeder. *Nəbiyev, ikinci grupta ifacı âşıklar*, tanımlaması yapmıştır. Bu âşıkların yaratıcılık nitelikleri yoktur.

Usta malı eserleri sazıyla-sözüyü, makamıyla oldukça başarılı biçimde icra edebilirler ancak kendileri bir eser vücuda getiremezler. İrticalleri yoktur. Ancak bu âşıklar da üstad âşıklar gibi çırak yetiştirebilirler. Üçüncü grup ise el şairleridir. Bu şairler herhangi bir eğitim almamış, bir usta tarafından da yetiştirilmemiştir. Saz çalmaya, meclis yürütmeye meyilleri yoktur. Saz çalabilseler dahi icrada eksiktirler ve fasıllarda da pek mahir değillerdir. Kendi istidadınca geleneği takip eden bu ikinci grubun *birinci tip* şairleri, okuma yazma da bilmezler. El şairlerinin *ikinci tip* olanları ise diğer nitelikleri birinci tipe benzemekle birlikte zaman içinde tahsile meyledip okuma yazma öğrenmiştir (Nəbiyev, 2006: 33-36).

Âşıkların bu sanata başlama sebepleri çeşitlendirilebilir: En başta bir sevdaya tutularak “Aşk adamı ağlatır / Dert adamı söyletir” deyişinden hareketle aşk derdiyle yanarak söylemeye başlama gelir. Aileden gelen ırsî özelliklerden kaynaklanan yetenek ve âşık bir ailede geleneğin içine doğarak yetişmek (Âşık Şenlik ve Sümmani’nin çocukları ve torunları gibi)²⁹, büyükleri tarafından âşıklık sanatını öğrenmek üzere bir ustanın yanına çırak verilmek; şiirler, türküler, halk hikâyeleri dinleyerek yetişmek, âşıklık geleneğinin temsilcilerinin çok olduğu bir bölgelerde (Kars, Artvin, Erzurum, Sivas, Gümüşhane, Tokat gibi) yaygın olarak tekrarlanan sazlı-sözlü meclislerde (fasıllar ve düğünler gibi) bulunmak, bedensel³⁰ veya ruhsal bir eksiklikliğin giderilmesi kaygısıyla büyüklerince bir uğraşı ve teselli olsun diye saza-söze yönlendirilmek, sıkıntılı bir sürecin ardından kutlu kişilerce (Hz Peygamber, Hızır Aleyhisselam, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, Üçler³¹, Beşler³², Kırklar, Yediler...) rüyada buta (aşk, sevgili, âşıklık istidadı, bâde, bir çeşit kut)

²⁹ Azerbaycan sahasında “Âşık Azaflı’nın on bir evladının hepsi saz çalıp okumayı öğrenmiş, iki kızı ise -Dilare Azaflı ve Gülaré Azaflı- Azerbaycan âşık edebiyatı tarihine adlarını yazdırabilmişlerdir.” (Guliyev, 2016: 269)

³⁰ Gelenek içinde özellikle görme engelli âşıklara daha sık rastlanmaktadır: Âşık Veysel, Püryanî, Fehmi Gür, Mevlüt İhsanî gibi. Âşık Ruhani de on yaşında geçirdiği bir kazada sol gözünü ve sağ elinin üç parmak ucunu kaybetmiştir. Ancak o, diğer âşıklarda olduğu gibi saz çalmaya teşvik edilmez. Babası saza ve şiire ilgisini hoş karşılamaz ancak amcasının ikna etmesi sonucu sazıyla ilk dörtlüğünü okur:

“İzin ver elime alayım sazı

Mızrabım dokunsun telime baba

Dağladı sinemi sevdanın közü

Baksana savrulan külüme baba.” (Şişman, 2015: 319)

³¹ Üçler: Ha. Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali’nin kastedildiği terim. Üçlere yakın erenlere “Yediler”, bunlara yakın olan erenlere de “Kırklar” denilir (Kaya, 2020: 903).

³² Beşler: Hz. Muhammed, Hz. Fatıma, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hüseyin’den oluşan beş ulu kişiye verilen ad. Ehli Beyt (Kaya, 2020: 190).

verilerek Hak âşığı kabul edilmek en çok zikredilen âşıklığa başlama sebepleridir. Doğan Kaya, bu sebepleri 13 madde halinde sıralamıştır:

1. Çıraklık, 2. Usta malı şiir söyleme ve çevredeki âşıklardan etkilenme, 3. Türkü hikâye dinleyerek ve okuyarak yetiştirme, 4. Sazlı-sözlü ortamda yetiştirme, 5. Rüya sonrası âşık olma, 6. Manevi etki sonucu âşık olma, 7. Dert sebebiyle âşık olma, 8. Seveda sebebiyle âşık olma, 9. Depresyon sonucu âşık olma, 10. Millî duyguların galebe çalmasıyla âşık olma, 11. İrsiyet, 12. Çevre, 13. Diğer sebepler (Kaya, 2020: 100-101).

Sayılan nedenler arasında halk nezdinde en ayrıcalıklı ve itibarlısı rüya yoluyla Hak âşığı sıfatını haiz bir âşık olmaktır, denilebilir. Çünkü “Hak âşığı, kendisine Allah tarafından âşıklık melekesinin ve ilm-i ledünün verildiğine inanılan, gaibi bilen ve muamma çözümede usta olan âşık”tır (Kaya, 2020: 420). Rüyasında âşığa ulular tarafından daha öncesinde hiç görmediği bir güzel gösterilir ve onun aşkına bâde içirilir. Bâdenin mahiyeti mutlaka içecek bir şeyle sınırlı değildir. Şerbet veya su nevinden bir içecek olabileceği gibi elma, ekmek, nar, et gibi bir başka gıda da olabilir. Kaygusuz Abdal, Abdal Musa’nın yazdığı bir parça kâğıdı yuttuktan sonra şiir kabiliyetine kavuşmuştur (Günay, 1999: 15). Rüya yenilen veya içilen gıdayla birlikte bir ruhi ve estetik doyunluk başlar. İlahî ilhamla doyan ve dolan gönül, testisindekini boşaltmaya başlar. Hak âşıklarının mahlası da genellikle bu rüyada verilir. Rüya görülen güzel de eş zamanlı olarak aynı rüyayı görür ve aşka düşer. Umay Günay; bu tür rüyaları sıradan ve ferdi olmaktan uzak, gelenek taşıyıcı, resmî veya kültür örneği rüyalar olarak nitelendirmiştir (Günay, 1999: 91). Çünkü bu rüyalar, çoğu zaman gezgin âşıklığın temel sebebidir ve âşığa dinamizm kazandırır. Bir hareket ve başlangıç noktasına dönüşür (Günay, 1999: 92). Âşık rüyasında gördüğü güzeli aramak için diyar diyar gezmeye, gezdiği yerlerde çalıp söyleyerek ve sevdasını terennüm ederek maşukasını bulmaya, kendini ve âşıklığını ispat etmeye çalışır. Bu, bir çeşit zorunluluk gibidir (Günay, 1999: 20). Sıradan kişilikten uzaklaşan, akıl gömleğini soyunup gönül gömleğini giyinen âşığın evi barkı terk etmesi, dünyadan meylini kaldırıp dağ taş demeden gurbet gezmesinin gerekçesi oluşmuştur. Rüyasından uyanamayan, öldü sanılan, Muhibbî tarafından sazla sözle uyandırılan Âşık Mahirî, gezginliğinin ruhsatının rüyasından mütevellit olduğunu, kendisini saz ve sözle sınavı imtihan eden Muhibbî’ye cevabında söylemiştir:

“ Kim ne anlar bu düşkünün sözünü

Ateş almış yanar bakın özünü

Şirvan'daki Mirza Han'ın kızını

Dolanıp ülkeyi ara dediler.” (Özder, 1965: 13).

Âşık; rüya sonrasında Hak âşığı sıfatıyla halk arasında kabul görüp desteklenmiş, kendi sosyal çevresinin sanat ve icra zevkine göre şekillenmiş, özel bir kabiliyetle donanarak bir halk sanatçısı ve eğitimcisine evrilmiştir. Onu dönüştüren rüyayla gerekçe kazandığı gezginlik imkânı sayesinde gittiği yörelerin insanlarından, karşılaştığı âşıklardan kültüre ve âşıklık sanatına dair çok şey öğrenir. Deneyimlerini ve öğrendiklerini icrasına yansıtır. Millî, dinî, ahlakî, sosyal, iktisadî, ananevî pek çok konuda deneyim ve deyim sahibi olur (Özder, 1965: 4-5). Âşık, bâde rüyasından sonra Campbell'in kahraman tanımında ifadesini bulan bir boyut değiştirme yoluyla kendisinin, çevresinin ve içinde yaşadığı toplumun bütün sınırlarını aşarak astral bir yolculuğa çıkmıştır ve sıradan kişilikten kurtulup bir vazife ve gaye yüklenen, toplumca yüceltilen, sıra dışı bir kimliğe kavuşmuştur.

Öyleyse kahraman, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir. (...) Kahraman modern bir insan olarak ölmüştür; fakat ebedi insan - mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan- olarak yeniden doğmuştur. Öyleyse, onun ikinci önemli görevi ve amacı (Toynbee'nin açıkladığı ve insanlığın bütün mitolojilerinin belirttiği gibi) bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir (Campbell, 2013: 30-31)

Erhan Çapraz, âşığın kavuştuğu bu sıra dışı kimliği mitik bir yeniden varoluş olarak nitelemekte ve bu varoluşun evrelerini Campbell, Eliade, Günay ve Başgöz'den iktibasla açıklamaktadır. Ona göre maddî-manevî bir sıkıntının ardından kutsal, ıssız, korkulu bir mekânda görülen rüya; Campbell'in kahramanının ilk biçimlendirici eylemi sıkıntılı, bunalımlı bir hâlden sıyrılmak amacıyla yola çıkması “ayrılma”dır. Gerçek evrenden itibari bir âlem olan mitolojik evrene bir geçiş kapısı mahiyeti taşıyan bu ayrılmanın mekânı ıssız, izbe bir yer yahut kutsal bir mekân, su kenarı ya da şehit mezarı gibi değer yüklenmiş bir yerdir. Bu mekânlarda görülen rüyada pir elinden bâde içerek bir sevgilinin kendisine gösterilmesi, onu arayıp bulmasının istenmesiyle birlikte âşığa bir kimlik niteliği taşıyan ve hep öyle tanınmasını sağlayacak olan bir mahlas verilmesi de “erginlenme”yi temsil etmektedir. Mistik rüyanın etkisiyle eski kimliğin ölümü, yeni bir kimlikle yeniden doğuş, rüyayla kazanılan yeni edimler ve üstlenilen vazifeler ise “dönüş”ü imgelemektedir (Çapraz, 2018: 57). Bu ayrılma, erginlenme ve dönüşle aşılacak ilk eşik, kahramanı ve onun evrenini yeniden yapılandırmakta, daha sonraki yolculuklara kapı aralamakta, her defasında bitmeyen ve

yeniden başlayan serüven, kahramanı ve dünyasını dönüştürmeye devam etmektedir. Esriklikle başlayan problemlili yeniden doğuş aslında bir çözümün başlangıcı âşığın döngüsünün başat unsurudur.

Günay'ın şamanlığa giriş törenlerindeki üç sahneye benzettiği ve “sıkıntı, önceki şahsiyetin sembolik ölümü, yeni bir hayata farklı bir kimse gibi başlamak” (Günay, 1999: 13) şeklinde ifade ettiği “kompleks rüya motifi”yle başlayan bu yolculuk ve arayış, âşık için bir çeşit erginlenme sürecidir. Bu süreç, âşığa pir elinden bâde sunmakla “sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş”ini (Günay, 1999: 94) temin etmektedir. Yeteneğini ve maharetini gösterip ispatlamasını zorunlu kılarak bir de gezginlik gerekçesi sunmaktadır. Atladığı eşikle başlayan yolculuklar, hayat tecrübesine ve sanatına katkılarıyla onu bir sanatçı olarak yetiştirmekte ve kimliklendirmektedir. Eğer rüyada görüp âşık olduğu sevgiliye kavuşması takdir edilmişse; seyahatleri onu her durakta ve her icrada maşukasına biraz daha yaklaştırmakta, bir kahramana evrilmiş ve olgunlaşmış olarak geri dönmesini sağlamaktadır. Olgunlaşması, yenilenmiş yaşamından çıkardığı dersi başkalarına öğretmesine vesile olmaktadır. Kahramanı bir tip olarak yeniden doğuran “Kompleks rüya motifi” biçiminde gerçekleşen “kültür örneği rüyalar” (Günay, 1999: 97) içinde macera çağrısı; toplumca ve âşığın kendince kutsiyeti mutlak olan Hz peygamber, Hızır Aleyhisselam, Hz İlyas, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, üçler, beşler, yediler, kırklar gibi kudret iyelerince yapılır. Kendisine bahşedilen ayrıcalık, ilham, sanat kabiliyeti de yine onlar tarafından verilir. Bu, bir bakıma İslamiyetin kabulüyle değer yitimi yaşayan ozanlık kurumunun âşığın kimliğinde kutlu kişilerce onanarak yeniden iâde-i itibar kazanması anlamına gelmektedir (Günay, 1999: 91). Kutlu kişiler, bütün bu mistik ayrıcalıklarla birlikte kimi zaman rüyasında âşığa bir de mahlas verirler. Mahlas, âşığın şiirlerinde tapşırıldığı bir çeşit müstear isimdir. Âşık bu mahlası rüyada alamamışsa çıraklık ettiği ustasından alır yahut mahlasını kendi seçer. Arapça halas sözcüğünün müştakı olan mahlas, “kurtulmak” manasında mastardır. Şiirin son dörtlüğünde şairin şiire hüviyetini vererek bitirmesi manasında terim anlam kazanmıştır. Âşık erginlenme döneminde ustasının ona vereceği bir paye niteliği de taşıyan mahlası üstadından almayı tercih eder (Namkoç, 2020: 272). Çünkü bu, bir çeşit olgunlaşmaya geçiş onamasıdır.

Yaşayan gelenek içinde hem alışlagelmiş bâde rüyası örneklerine hem de sıra dışı bâde rüyalarına rastlamak mümkündür. Bâdeli âşık olduğunu söyleyenlerin yanında bu düşüncüyü kabul etmekle birlikte kendisinin bâdeli olmadığını söyleyenler

de mevcuttur. Bunların dışında bir de kimi âşıklarda söz konusu erginlenme sürecinin rüya kısmının yarım kaldığı görülmektedir. Âşıklarda ve halkta rüyanın ilahî oluşuna inancın tamlığı ve bu tarz rüyaların gücüne dair teslimiyet, yarım kalan rüyanın âşığın hayatını kötü etkileyeceği düşüncesini yaratmaktadır. Nitekim 18. Yüzyıl âşıklarından ismiyle müsemma “Yarımî” mahlaslı âşığın yarım kalan buta rüyasının etkisiyle büsbütün serseri gibi olduğu rivayet edilmektedir (Özder, 1965: 8). Bu da “maceraya çağrı”nın gerçekleştiği ve kahraman üzerindeki ilk sersemletici etkisini gösterdiği, erginlenme aşamasının yani sanat yolculuğunun bir şekilde başladığı anlamına gelir. Korunmaya devam eden Türk sözel kültüründeki süreklilik (Yıldırım, 2000a: 34), benzer örneklerin günümüzde de karşımıza çıkmasını sağlamaktadır: “Yaşayan âşık tarzı şiir geleneği içinde kültür örneği rüyaların mevcudiyeti, bu geleneği hâsıl eden kültürün hâlâ canlı olarak muhafaza edildiğini göstermektedir.” (Günay, 1999: 96)

Bu türden ve yine yarım kalmış gibi görünen ama netice itibarıyla âşığa ilhamını aksettiren ve erginlenmesini başlatan bir bâde rüyası örneği, “Şahinî” mahlaslı Hülya Yıldırım’da görülmüştür. Âşığa, Şahinî mahlasını aynı zamanda ustası olan eşi Servet Yıldırım (Âşık Emanetî) vermiştir. Şahin, Hülya Yıldırım’ın bekârlık soyadıdır. Âşık, “Ali’ye Benzettim” başlıklı şiirine ilham olan bu rüyayı nişanlılık döneminde gördüğünü, bu şiiri de uyanır uyanmaz yazdığını ifade etmiştir. Âşığın bir masal üslubuyla anlattığı aynı rüyanın ilhamıyla yazdığı şiirde bilinçli kullanılmış bir “*dolu*” ifadesi yer almaktadır. Bu da İslam inancında ve literatürdeki yorumlanma biçimleriyle Rahmânî³³ bir rüya çağrışımına işaret etmektedir. Rüyayı anlatma sebebi de bu şiirin ayak dizesinde “Ali’ye benzettim” ifadesinde kastedilen ve Hz. Ali’ye benzetilen kişinin eşi olup olmadığı sorusunun cevabıdır:

Bir grup kız arkadaşım la yaylaya gitmek için yola koyulduk. Az gittik, uz gittik dere tepe düz gittik; derken çok yol kat ettik ve çok yorulduk. Biraz şuracıkta dinlenelim, dedik ve biraz oturduk, sohbet ettik. Sohbetimiz; Kerbelâ’dan, Tur Dağı’ndan, Hicaz’dan; Hz. Muhammed’dan, Hz. Ali’den, Musa peygamberden... Bizler de o zamanda yaşasaydık dedikten sonra yorgunluğun verdiği rahatlıkla uyuyakaldık oracıkta ve rüya başlıyor... Gâhi gökte uçuyorum gâhi dereler, çaylar geçiyorum. Gözümün alabildiğince uçsuz bucaksız, yemyeşil, zümrüt gibi bir ova... Kuşlar uçuşuyor; arılar, kelebekler, bin bir çeşit çiçekler, börtü böcekler derken bir sis kaplıyor her yeri. Geliyor, geliyor, bizim üstümüze çöküyor. Bir hayli zaman sonra sis dağılmaya başlıyor ve içinden bir silüet beliriyor. Benim kulağıma gapten sesler geliyor: “Tut onu,

³³ İslam âlimleri rüyaları üç sınıfa ayırmışlardır. Birincisi Allah tarafından doğrudan doğruya veya bir melek vasıtasıyla gerçekleşen bir telkindir ki asıl rüya budur. İkincisi nefsin kendi kendine meydana getirdiği eski hatıraların mücerred hayallerinin telkinidir. Üçüncüsü şeytanî bir telkindir ki bir dış tesirden doğmuş yalan bir çağrışım ve hayalden ibarettir (Günay, 1999: 82).

tut onu!” diye. Ben onu tutmaya çalışıyorum, tutamıyorum. Seçmeye çalışıyorum; gâhi Hz. Ali’ye benzetiyorum gâhi Hacı Bektaşî Veli’ye gâhi ‘ulu’ya gâhi ‘dolu’ya benzetiyorum. Kan ter içinde uyanıyorum. Göğsümde yanma... Tutamadım, diye bir pişmanlık... Üzüntüden kahroluyorum ve sonunda bu şiir doğuyor: ‘Ali’ye Benzettim Seni Sevdığım’. Eşimle alâkası yok.³⁴

Bu rüyada, alışıl gelmiş bâde içme rüyalarındaki sevgili ya da ulular elinden şerbet nevinden bir şey içme veya yeme söz konusu değildir. Âşığın gaipden duyduğu seslerin âşıktan Hz Ali ve Hacı Bektaşî Veli gibi ulu şahsiyetleri tutmasını istemesi, tasavvuftaki “pir eteği tutmak” yoluyla mürşidinin izini takip etmek ve bu yolla erginlenmek düşüncesinden kaynaklanıyor olmalıdır. Çünkü âşık, Alevi-Bektaşî meşrepli bir şâir olmak yönüyle hem şiirlerinin müktesebatı hem de düşünce dünyası olarak tasavvuf geleneğinden beslenen bir kimliktir. Âşık edebiyatı mecrasında geleneğin izini sürerek âşık meclislerinde, yurt içinde ve yurt dışındaki (Azerbaycan, Gürcistan) şölen ve festivallerde etkin biçimde âşıklık sanatını icra etmektedir. Rüya tamamlansa belki de uluların elini tutup öpmek gibi bir yolla âşığa bâdede sunulacaktı ve Hak âşıklığı onanarak rüya yoluyla erginlenme süreci tamamlanacaktı. Fakat kendisinin bâdeli âşık olma gibi bir iddiası olmasa da rüyanın muhteviyatından bir bâde rüyası olduğu sonucuna varmak mümkündür. Çünkü rüyanın etkisinin uyanır uyanmaz âşığa yazdırdığı şiirin terminolojisi “macerayı çağrı”nın gerçekleştiği ve erginlenmenin başladığını göstermektedir. Nasip, farklı şekilde tecelli etmiş; âşığın rüyayla başlayan erginlenme süreci; eşi Âşık Emanetî’yle Kayınpederi Âşık Yüzbaşıoğlu, Kayınvalidesi Yeter Ana, Kayınbiraderi Kara Nurettin, Görümcesi Âşık Gülhanım gibi ailesindeki usta âşıkların içinde yetişmesiyle tamamlanmıştır. Günay’ın özellikle tasavvuf mecrasında akan şiir kolundan verdiği örneklerde bu rüyadakine benzeyen onamalar söz konusudur:

Hakim Süleyman Ata, Hızır İlyas’ın ağzına tükürmesi ve “konuş, kabiliyetini göster” demesinden sonra şairlik kabiliyeti kazanır.

Kaygusuz Abdal, mürşidi Abdal Musa’ya kırk yıl hizmet eder ve Şeyhi Abdal Musa’nın yazdığı bir parça kâğıdı yuttuktan sonra şair olur.

Yunus Emre şeyhine kırk yıl hizmet ettikten sonra Şeyhi Taptuk Emre’nin sözlerine irticalen şiirle cevap verebilir. Şeyh Taptuk Emre: “Yunus’un konuşma zamanıdır” diyerek ona ruhsat verir.

Şeyh Şemsettin Mardinî rüyasında Hz. Muhammed’i görür. Hz. Muhammed’in şeyh Bedrettin’e bir parça et sunmasından sonra mistik uyanış başlar (Günay, 1999: 15).

³⁴ Şahinî, bu metni “Ali’ye Benzettim” şiirinin bir hikâyesi var mı? Eşiniz için mi yazdınız?” sorusuna cevap olarak 01.06.2021 tarihinde, Birsan Akpınar’a yazılı mesaj halinde WhatsApp üzerinden göndermiştir.

Görüldüğü gibi tasavvuf mecrasında, adıyla sanıyla var olabilmek için rüyada yaşanan bir erginlenme sürecinden mistik bir uyanışla olgunluğa adım atılmaktadır ki âşık şiirinde hem tasavvufî hem de din dışı konularda şiir söyleyip yazan pek çok âşık mevcuttur. Kaldı ki âşık edebiyatı ürünlerini dini terminolojiden uzak ve tamamen din dışı bir söylem ihtiyacının sonucu olarak değerlendirmek pek de muteber bir görüş olmasa gerektir. Çünkü Hak âşıklığı mertebesini kazanmak için rüyada Hz Peygamber, Hızır Aleyhisselam, Hz Ali, Hacı Bektaşî Veli gibi din uluları ve pirler elinden bâde içmiş olmak bile başlı başına dinî kutsalları önceleyen bir yaklaşımdır. Aynı zamanda çoğu âşık tarzı şiirin içerikleriyle karşılaşmalardaki imtihan kıstasları da yine dinî literatürden beslenmektedir: “Âşıkların yapmış oldukları karşılaşmalarında dini konular çok önemlidir. İyi âşık olmak isteyen çırak, ister ustasından isterse etrafında bulunan bir hocadan dini eğitimini alıp kendini yetiştirmek mecburiyetindedir.” (Bahadır, 2021: 332)

Şahinî'nin rüya sonrasında yazdığı şiirdeki “*erdim maksuduma*”, “*doluya benzettim*” gibi ifadeler, onun âşıklıkta muteber tutulan dinî bilgiye vakıf olduğunu göstermektedir. Bilgiyi kullanması ve şiirlerine yansıtması, rüyasında gördüğü uluların aşkıyla seçtiği yolu ve yolunun erkânını belirlemek açısından aydınlatıcıdır:

Hayalimde seni âlemde gördüm
“Ali”ye benzettim seni sevdiğim
Ufkumda ışıktın yanına vardım
“Veli”ye benzettim seni sevdiğim
(...)
Ozan Şahinî'yim rüyada kalmam
Bulmuşken pîrimi gaflete dalmam
Erdim maksuduma beyhûde salmam
“Dolu”ya benzettim seni sevdiğim (Akpınar, 2022: 22).

Âşığın farklı kaynaklarda da anlattığı (Özsınan vd. 2008: 228) rüyanın doğurduğu şiirden hareketle âşığın bütün şiirlerinin tasavvufî içerikli ya da dini konulu olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olacaktır. Eserlerinde her konu ve biçimde şiirlere rastlanmaktadır. Bâde çağrışımlı başka şiirleri de vardır. Bu, onun geleneği bilinçli takip edişinin ve bâdeli âşık düşüncesinin onun ruhunda kut yüklenen yansımalarının sonucudur. Âşığın sözü muteberdir ve kendisinin bâde iddiası yoktur. Ancak “Uyandım Birgün” başlıklı şiiri de yine bu türden bâde çağrışımlı bir şiirdir:

Uyurgezer idim yalan dünyada
Gerçeğin sesine uyandım bir gün

Yaşam belirtisi yoktu bünyede

Yaradan aşkına boyandım bir gün (Akpınar, 2022: 23).

Aslında Günay'ın "asıl tip kompleks rüya motifi"nin planında maddelediği dört evre de Şahinî'nin anlattığı rüyada gerçekleşmiştir. O hâlde bu rüya, "kültür örneği asıl tip kompleks bir rüya"dır. "Hazırlık devresi" gereği ıssız, uzak bir yaylada ağır bir yorgunluk akabinde görülmüştür. "rüya" safhasında, olması beklenen kutsal sayılan kişilerle karşılaşma kısmı da gerçekleşmiş; üçüncü safha olarak "uyanış" evresinde kahraman kendi kendine uyanmış, rüyanın derin etkilerini bir süre üzerinden atamamıştır. En son olarak dördüncü aşamada "ilk deyiş"i hemen rüya sonrasında söylemiştir. Âşığın 21 yaşında gördüğü bu kültür örneği rüyada, çok sayıda âşığın yetiştiği bir bölge olan "Emlek Yöresi"³⁵ âşıklarından olmasının (Şarkışla/Saraç köyü) etkisi önemlidir. Yani "komplex rüya planı"nın birinci evre şartlarından "çocukluk ve gençlik çağının şartları" maddesinin âşığın yaşamıyla örtüşmesi de bu rüyanın "asıl tip kompleks bir rüya" olduğu düşüncesini desteklemektedir (Günay, 1999: 98).

Âşıklar için erginlenmenin en bilindik ve toplumca onanmış yollarından bir diğeri de saz ve söze istidadı olan gencin yetiştirilmek üzere bir ustanın yanına çırac verilmesidir. "Buna 'çırac çıkarma', 'çıraclama' ya da 'kapılanma' gibi adlar verilir." (Aslan, 2007a: 49) Destan döneminden bu yana Türk kültürü içinde çeşitli adlarla var olan ve XVI. yüzyıldan sonra âşığa evrilen gelenek temsilcilerinin usta-çırac ilişkisi içinde bir eğiten ve eğitilen olarak; saraylar, kahvehaneler, halkevleri, köy odaları, paşa/bey/ağa konakları gibi mekânlarda "hem üreten hem de icra eden" (Kaya, 2020: 91) gezgin bir sanatkâr olarak varlık göstermeleri, sözlü kültürün sürekliliğinin bir gereğidir. Bu varlık alanı, bir zümre edebiyatı teşkil etmediği gibi (Boratav'dan akt. Günay, 1999: 18) kimi zaman ustadan çırağa bir kültür ve gelenek aktarımı, kimi zaman babadan oğula âşık nesepli bir aile mirası, kimi zaman da hevesle başlayan bir aidiyetin (Yurga, 2017: 50) rüyayla taçlanarak sübut bulmasıdır. Temelinde ise yüzyılların kültür birikimini taşıyan bir sözlü gelenek ve bu geleneği şekillendiren çevreye has bir eğitim kurumu resmiyeti vardır. Âşıklık geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarılacak yaşatıldığı çevrelerde geleneğe has meclisler, fasıllar, icra bağlamları bir süreklilik arz etmekte; bu süreklilik de dinleyerek, ezberleyip okuyarak, irticale istidad kazanarak yetişen yeni âşıklara okul olmaktadır. Aday âşık, öncelikle ustaları ve

³⁵ Emlek Yöresi: Sivas'ın Şarkışla ilçesinde 30 kadar köyü ayrıca Yıldızeli ve Gemerek'in bazı köylerini içine alan bölgeye verilen ad.

özellikle kendi ustasını gözlemlemekte; onun makamlarını, eserlerini tekrarlar yoluyla ezberleyip saza-söze yatkınlık istidadı kazanmaktadır (Bahadır, 2021: 333). Usta malı söylemeler ve başka âşıkları takip etmeler, onun erginlenmesini tamamlaması ve olgunlaşmaya adım atmasında önemli etkenlerdir.

Gelenek içinde büyükleri tarafından yeteneğinin farkına varılıp takdir edilen âşık, sınanmak üzere bir ustanın huzuruna çıkarılır. Ustanın onu sazla sözle sınaması ve bu sınanmanın ardından genç taliplide âşıklık istidadı olduğunu onaması ve âşıklık yolunda ilerlemesine icazet vermesi, belki onu çırak edinip yetiştirmesi, gezdiği yerlere götürüp âşıklıkta pişirmesi beklenir. Âşık Ali, içinde yaşadığı kültürün etkisiyle âşıklık sanatına heves etmiş; sesinin güzelliği icrasının etkileyiciliği yaşadığı kasabanın büyükleri, hatırı sayılır insanları tarafından keşfedilmiştir. Ağ Âşık'a çırak verilmesi ise sanatta yetkinlik kazanması yolunda erginlenme sürecinin başlangıcı olmuştur.

Gızılveŋ ağsaggalları hey tessüflenirdiler ki, bele gumru sesli-nefesli cavanı Kalvayı nahag³⁶ bir ustada şeyird vermir. Ondan gözel el aşığı çıhar deyirdiler. (...) Gızılveŋ Ağsaggallarından ağzı mübarek bir pirane dillendi:

Ustad! Sınag da bir inamdır³⁷. Size eziyyet olmazsa, bizim Kalvayı Mirzenin oğlu Alını bir berke-boşa salardın³⁸. Belke döşüne yatdı³⁹ (Həgimov, 1985: 322-323).

Ağsakal adıyla ifdesini bulan ve içinde tecrübeyi, kazanılmış saygınlığı, yaşadığı toplum bünyesinde bir görev ve sosyal sorumluluk yüklenmeyi taşıyan kimlikler, tecrübeleri gereği kimin neye istidadı olduğunu ayırt edip onu oraya yönlendiren kişilerdir ve hikâyede Ali'nin âşıklık istidadının ilk onaması onlar tarafından yapılmıştır. Daha sonraki erginlenme süreci; ustasının kılavuzluğu, kendisinin maharetiyle tamamlanacaktır ve hiç de kolay olmayan; tahammül, itaat, teslimiyet, hizmet, kararlılık ve bilhassa sabır isteyen bir süreç olacaktır. “Âşık Ali'nin Türkiye Seferi” anlatmasında Ağ Âşık, toplumun ileri gelenlerinin önündeki bir sınama ve bir çeşit kabûl merasiminde bunu Ali'ye üslubunca ifade ettikten sonra onu çıraklığa seçer. Ali'nin çıraklık müessesesi içinde erginlenme süreci, ustasıyla birlikte seferlere çıkıp, toy geçirerek 10 yıl tecrübe kazanmasıyla tamamlanır:

- Şeyird! Sövdamız mübarek olsun! Amma, oğul! Bil ve agah ol! Aşıklıq ne pineçilikdir⁴⁰ ne de danaçılıq. Eger sen tamam-kamal el aşığı olmag isteyirsense,

³⁶ Nahaq: Haksız yere, boş yere, abes.

³⁷ Sınag da bir inamdır: Sınamak da bir ihsandır (bağıştır)

³⁸ Berke-boşa sal-: Sınamadan geçirmek, imtihan etmek (Altaylı, 1994/I: 120).

³⁹ Döşüne yat-: Hoşuna gitmek, işine gelmek.

⁴⁰ Pineçi: Ayakkabı tamircisi (Altaylı, 1994/II: 970).

düz onca il mene şeyird⁴¹ durmalısın. Eger sebrin çatarsa, ele bu günden şeyirdimsen ki, şeyirdim.

Beli, ezizlerim! Ustad dili mübarek olar. Alı ele o günden Ağ Aşığın şeyirdi oldu. El-obanın toylarını, şanlarını birge⁴² keçirdiler. On ilde Alı ustadından aşıklığın sırrını tamam-kamal⁴³ sinedeften etdi⁴⁴ (Həgimov, 1985: 324).

Âşık Şenlik de dayısı İbrahim tarafından sınanmak üzere Ahılkelek'e Âşık Nuri'nin evine götürülmüştür. Şenlik, usta âşığın onu imtihan etmek için açtığı ayaklara muntazam nazireler söylemiş ve Âşık Nuri'nin övgüsüne mazhar olmuştur (Özbek, 1969: 14). Bardızlı Nihanî'nin ilk sınaması ve bâdeli âşıklığının onanması da köylülerinin talebiyle Bardız'ın Göreşen köyüne davet edilen Sümmanî tarafından gerçekleştirilmiştir (Gökalp, 1988: 3). Daha sonra Nihanî, Sümmanî'ye bir dönem çıraklık etmiş; bâde rüyasının ardından bir ustaya çıraklığıyla da erginlenme süreci perçinlenmiştir. Nihanî, âşıklık sanatının inceliklerini ustası Sümmanî'den öğrenmiş ve bu sayede “(...) ileriki zamanlarda rakiplerine zor anlar yaşatan güçlü bir âşık olmuştur.” (Kaya, 2015b: 5) Nihanî'nin âşıklık sanatının en önemli gereklerinden olan gezginliği de çıraklık döneminde ustasına eşlik etmesiyle başlamıştır: “Nihanî, ilk olarak Sümmanî ile gurbete çıkmış ve üç ay Kuzeydoğu Anadolu'yu dolaşmıştır. Sonraki dönemlerde de fırsat buldukça Bardız dışına çıkmış, ünlü âşıklarla karşılaşmalar yapmıştır.” (Kaya, 2015b: 3). Hasılı gelenek içinde usta-çırak ilişkisiyle birlikte gezginlik töresi de canlılığını koruyup evrilerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Pervanî'nin ilk sınamasını da Yusufelili Huzurî Baba yapmıştır. Huzurî, davet üzerine Pervanî'nin köyüne gelmiş ve bir hafta boyunca âşıklığın bütün gerekleriyle onu imtihan etmiştir. Sonrasında birlikte dolaşarak santlarını icra etmeyi teklif ettiyse de Pervanî, Anadolu'yu gezeceğini söyleyerek bu teklifi reddetmiştir. Yanına Sofu⁴⁵ Osman'ı alarak altı yıl boyunca Anadolu'yu dolaşmıştır (Artvinli, 2001: 24).

⁴¹ ŞeyirD. Şakirt, çırak.

⁴² Birge: Birlikte.

⁴³ Tamam-kamal: Eksiksiz.

⁴⁴ Sinedeften et-: Hafızası güçlü, çok bilgili, hazırcevap (Altaylı, 1994/II: 1047). Bu metinde öğrenmek, ezberlemek anlamıyla kullanılmıştır.

⁴⁵ “Âşıklık geleneğinde saz çalamayan usta âşıkların yanlarında sofı adı verilen saz çalan bir kişiyi gezirdiklerini biliyoruz. Bu gelenek Adana âşıklık geleneğinde yaygın olmasa da birkaç örneğine rastlıyoruz. Adana usta âşıklarından Kul Mustafa ve Dertli Kazım sofıyı ancak özel gün, eğlence ve benzeri durumlarda yanlarında götürmektedirler. Ancak program bittikten sonra âşıklarla sofular ayrılmaktadırlar.” (Artun, 1996: 55) Pervanî saz çalmayı bilen âşıklardan olduğuna göre Sofı Osman'la seyahatleri, bir ahablık ve anlaşma gereği olmalıdır.

Eberhard, Âşık Mustafa Kılıç'ın Veysel'den ders aldığını ve onun tarzıyla türkü söylediğini belirtmiştir. Âşık, erginlenme sürecini tamamladığından gelenek uygulamalarının bilincindedir. Kuzeybatı Anadolu'dan Suriye sınırına kadar gezmiş; yollar ve yolculuklar onun sanatında olgunlaşmasının ve yaratımlarının temelini oluşturmuştur. Türküleri, âşığın maceralarını ve biyografisini yansıtmaktadır. Bu da âşıkların seyahat hikâyeleri içinde “serküşte”ler yaratma temayülüne işaret etmektedir:

Âşıklık geleneğinde bu seyahatler gereklidir; saz şairi rüyasında Pir'in ona gösterdiği ve birlikte aşk şarabını içtiği kızı, sevgilisini bulmaya çalışmalıdır. Başka maceraları olabilir, hatta evlenebilir, ama ideali aynı kalır ve onu sonsuza dek seyahate zorlar; çünkü sevgilisinin sadece yüzünü bilir, ama yaşadığı yeri bilmez. Dolayısıyla, bu geziler seyircinin ilgisini âşık üzerine çeker ve ona para vermeye heveslendirir. (...) İ. Başgöz'ün de değindiği gibi, bu tip bir âşık kendi hayatının hikâyelerini ve rüyasındaki kızı arayışlarını anlatmalıdır. Aynı zamanda ustasının biyografik hikâyelerini de anlatabilir. Mustafa da bu geleneğin bilincindeydi. Biraz yöresel türkü ve biraz da ziyaret ettiği diğer yerlerin halk türkülerini söylemekle beraber, repertuarı çoğunlukla kendi maceralarını anlatan türkülerden oluşmaktaydı. (Eberhard, 2002: 15)

Sözlü kültürün sürekliliği içinde çoğu zaman çıraklık etmek üzere usta arayışına girişen talip âşıkların yanında alışılmış olanın tersine bazen ustaların da çırak arayışına girdikleri görülmektedir. Çünkü onlar da belli bir süre güçten düştükten sonra kendisiyle birlikte seferlere çıkacak adlarını yaşatacak gençler yetiştirmek isterler. “Küçə Rza” anlatmasında Şah Abbas'ın da yönlendirmesi ve emriyle Dədə Yedgar böyle bir arayışla Küçə Rza'yı çırak edinmiştir:

Şah Abbas dedi: Bes, ay aşiq, senden sonra, bu qeder ad-sanı, söz-sovu kime tapşırıb gedecersen? Senin yeqin⁴⁶ ki, yaşın ellini keçib, amma hele bir şeyirdin yoxdu. Şeyirdsiz aşiq sonsuz adam kimidir. Ondan sonra onun yolunu davam etdiren, çırağını yandıran olmur. Al, bu senin xeletin⁴⁷, amma unutma ki, sen mütleq şeyird yetirmelisen. Sözüne emel etme⁴⁸yi unutma. Özün de heç kime bir söz deme.

Şah Abbas öz veziri ile yollarına davam etdiler, aşiq ise o günden şagird axtarırdı⁴⁹ ki, sonra şahın qezebine gelmesin⁵⁰. O günden kendlerde, obalarda, toyda-şenliklerde gözü kâmil şagird axtarırdı (İsmayilov-Ələkbərli, 2011/XXV: 33).

Aslında “Bu talep, karşılıklıdır.” demek, daha doğrudur. Her ne kadar Dədə Yedgar, Şah Abbas'a verdiği sözü tutma kaygısıyla çırak aramaya başlamışsa da kendisi çırak bulamamış, rastgele gittiği büyük bir mecliste Küçə Rza, karşısına çıkmış; onun ustalığına talip olmuştur. Böylelikle arayan ve aranan buluşmuştur:

⁴⁶ Yeqin: Hiç şüphesiz, açık.

⁴⁷ Xələt: âşığa sanat icrası karşılığında verilen bahşiş, hediye.

⁴⁸ Sözüne emel etme: Söylediğini yapma.

⁴⁹ Axtar-: Aramak, araştırmak, bulup ortaya çıkarmak.

⁵⁰ Qezebine gel-: Öfkesine, şiddetine maruz kalmak.

Günlərin birində Dədə Yedgar yenə də böyük bir məclisdə idi. Orada arif adamlar, bəylər və xanlar da var idi. Aşıq gördü ki, məclisin lap⁵¹ ayaq tərəfində bir cavan uşaq əyləşib⁵², ona çox fikir verir. Aşıq məclisi yola verib qurtarandan⁵³ sonra gördü ki, həmin cavan uşaq hələ yerindən durmayıb. Elə mattım-mattım⁵⁴ ona baxır. Aşığı maraq götürdü⁵⁵:

- Bala, nə qulluğun var?

Uşaq tez yerindən qalxıb aşığa yaxınlaşdı:

- Ustad, yanına gəlmişəm, əl mənim, əmək sənin. Ya əlimi kəs, ya da ətəyimi. Mənə bu sənəti öyrədərsənmi?

(...) Dədə Yedgar uşağı xeyli sorğu-sual elədi, Səsini dinledi, və bəyəndi. Onun sənətə bağlılığını görüb, özünə şagird götürür. Bir neçə vaxt ustad-şagird toylarda, şənliklərdə saz çalıb, söz qoşub, məclis apardılar. Oğlan gətirdikcə püxtələşirdi⁵⁶ və çalışırdı ki, çox şey öyrənib, bilsin. Amma Dədə Yedgar hiss edir ki, belə gətsə, bu oğlan onun hörmətindən də artıq hörmət qazanacaq (İsmayilov-Ələkbərli, 2011/XXV: 33-34).

Her ne kadar çırak, ustasını keçse de edeb və erkân gereği ustasının sözündən çıkmaz, onun yaptıklarını sorgulamaz, doğru kabul eder. Bunun en belirgin örnekleri, Alevi-Bektaşî geleneğinde görülür. Onlar, kimi zaman usta malı söylemek dışında bir tercih gözetmezler. Bazen kendi şiirlerinde mahlas tapşırmamayı bile âşıklığın edebinden kabul ederler. Cem ayinlerinde âşıklar bulundukları çevrenin usta âşıklarından söyledikleri gibi yedi ulu ozandan da deyişler okurlar. Üstad âşıkların her bir sözünü cevher sayıp onun sözünün üzerine söz söylemeyi edep dışı kabul ederler. Bu yüzden de tapşırmaz ya da ustalarının mahlasıyla tapşıırırlar. Ali Cem Akbulut, Gazilerovacığı örnekleminde deyişlerinde tapşıırma yapmayan pek çok âşığın şiirlerinin yazmalarda bir kimlik kazanamadan kaybolduğundan bahsetmiştir. Ona göre “Kul Hüseyin Kolu”na mensup âşıklarda deyişler, 3. göbekten sonra ya hiç tapşıırmamaktan dolayı kaybolmuş ya da başka bir ustanın adını tapşıırmaktan dolayı asıl karakterini bulamamıştır. Yörede Reyhan Bacı ve Güblüceli Noksanî kendi adını tapşıırmayan âşıklardır. Kol terimi yerine “sürek” ifadesini kullanan Akbulut, Kul Fakır süreğinde Sefil Mehmet’in ve yine aynı kolda “Kul Fakır→Halil→Yanyatan Ali→Hicabî” silsilesinde devam eden Hicabî’nin de önceleri farklı farklı mahlaslar kullandığını, hep usta malı söylediğini ancak ustası mahlas verince kendi mahlasını kullanmaya başladığını belirtmiştir. Buna benzer sebeplerle âşıkların 3. göbekten sonra âşıklık-ozanlık sıfatını gizleyerek zakirlikle yoluna devam ettiklerini ileri sürmüştür:

⁵¹ Lap: Kelimelerin önüne gelerek onların anlamını güçlendirir, şiddetlendirir, kesinleştirir (Altaylı, 1994/II: 812). Burada en uç, en aşağı kısımda anlamı kastedilmiş olmalıdır.

⁵² Əyləşib: Oturmaktadır.

⁵³ Yola verib qurtar-: Yoluna koyup başarıyla sonuçlandırmak.

⁵⁴ Mattım mattım: Şaşkın şaşkın.

⁵⁵ Maraq götürdü: Meraklandı.

⁵⁶ Püxtələş-: Bir işte tecrübe kazanmak, ustalaşmak, yetişmek.

Kutup Nebi'nin isteği üzerine Hızır dünyada görülemeyecek kadar beyaz bir ekmek getirir. Ekmeği dörde böldükten sonra Cenab-ı Allâh'ın âşıklara kurban gönderdiğini, kurbanın başını Âşık Ömer'in, yüreğini Bayburt'lu Kuddusî'nin, koçun sağ yanını Yusufeli'li Muhibbî'nin, sol yanının ise Narman'lı Sümmanî'nin yediğini söyleyerek geri kalan kuyruğu bu meclise isterler (Günay, 1999: 141).

Geleneğin aktif olarak yaşandığı ve yaşatıldığı Okar köyünün büyükleri, bu rüyaya rağmen 1949'un sonbaharında Yusufeli'nin Zor köyünden Huzuri Baba'yı çağırarak ondan Pervanî'yi sinamasını isterler. Bir hafta boyunca Pervanî'yi “âşıklığın her dalında, şiirin her tarzında” imtihan eden Huzurî usta: “Tam umduğum gibi çıktı. Sümmanî'den, İkrarî'den ve bizden sonra âşıklığı devam ettirecek.” sözleriyle rüyasını, bâdeli âşıklığını ve âşığın bilmesi gereken edep erkânla birlikte sanatta yetkinliğini de onaylayarak mecliste bulunan geleneğe hakim dinleyicilerin huzurunda Pervânî'nin usta âşıklar kervanında sayılmasına icazet vermiştir (Artvinli, 2001: 24).

Gnümüzde âşıklık geleneği; usta-çırak ilişkisi, tam bir âşık kolu yahut bütün gerekleriyle bir fasıl icrası gibi tüm töreleriyle yaşatılma imkânı bulamasa bile deyişme biçiminde karşılaşmalar ve kısa atışmalar yapan; âşık tarzı şiirler, koşmalar, mânî biçiminde türküler söyleyen, hikâyeler anlatan; saz-söz öğretmek çıraklar yetiştiren, âşıklar kahvesi işletmek suretiyle geleneği sürdürmeye çalışan ustalar ve bu ustalardan sözün ve sazın millî geleneğini öğrenmeye gayret gösteren çıraklar hâlâ mevcuttur. Pirkinikli Gülşadî, doksanlı yılların sonunda bunlardan birisidir. Oğlu Âşık Bülent dâhil olmak üzere beş âşığa saz-söz öğretmiş, irticalen şiir söyleme kabiliyeti kazandırmıştır. Bu âşıklardan Cefaî (Sivas Merkez Hasbey köyü) ve Kul Fani (Sivas Merkez Bademkaya köyü) hariç diğer üç âşık da Pirkiniklidir. Mihver âşık Gülşadî de diğer beş âşık da yaşamına Sivas'ta devam etmektedir; TCDD'den emekli olan Gülşadî, bir dönem Sivas'ta “Âşıklar Çay Ocağı” adıyla bir de işyeri işletmiştir (Kaya, 1999b: 21).

2.5. Âşıkların Olgunlaşma Süreçleri ve Saza-Söze Yüklenen Kut

Gelenek, kültürel ve etimolojik yapısı gereği süreklilik arz eden canlı bir kurumdur ve doğurgandır. Nebi Özdemir, “Gelenek, yeni gelenekler yaratabiliyorsa gelenektir.” der. Ona göre geleneği meydana getiren aktörlerle birlikte onların yaratımlarının göç ve seyahatleri de etkileşim bağlamlarını oluşturmaktadır (2017: 560). Gelenek içinde

Aleyhisselam'ı havada durur biçimde ve üzerinde beyaz bir elbise olduğu halde Kur'an okurken görür. Etrafında Âşık Reyhani, Çobanoğlu, Taşlıova da vardır. Ağlar vaziyette rüyadan uyanır. Bu rüyanın kendisinin âşıklığa başlamasıyla bir ilgisinin olmadığını belirtmiştir.” (Şişman, 2015: 321-322). O halde bu rüyadan kasıt, bâde rüyası ve âşıklığa başlamak değilse büyük olasılıkla âşıklık geleneği çevresinde onanma, kabul görme ihtiyacının bilinçaltına yansımaları olmalıdır.

yaratımın temel gerekliliği, bir öğretisinin olmasıdır. “Başından beri bir okul ciddiyeti içinde gelişen”(Günay, 1999: 76) âşıklık geleneğinin mensuplarına usta-çırak ilişkisi içinde; icra ortamlarındaki dinleyicilerine ise canlı performanslarla öğrettiği bilgi ve sazlı-sözlü söylemler, sahiplerini olgunlaştırır. Onların yaratıcılıkları nispetinde saz ve söz de olgunlaşıp çoğu zaman anonimleşerek halk hafızasında yer eder. Âşıklık geleneğinde önemli yeri olan fasıl uygulamaları, bu hafızanın oluşup bir kültürel belleğe dönüşmesinde oldukça işlevseldir. Geleneğin aktörlerinin ustalarından öğrendikleri, gezginlikle edindikleri ve kendi ürettikleri birleşerek her âşığa özgü yeni bir icraya ve repertuara dönüşür. Sonrasında çıraklar ve dinleyici kitlesince icradaki düzen, kaide, biçimsel ve tematik metinler öğrenilir; ustaların taklidi, çırakların yaratıcılık kabiliyetleriyle harmanlanır ve sazlı-sözlü tekrarlar, hikâyeler, türküler, dramatik canlandırmalar; daha önemlisi sözlü tarih, bilgi ve kültür olarak geleceğe aktarılır.

Âşık fasılları, söz konusu aktarımın iletişim kaynaklı, bütüncül bir örneğidir. Ozan/baksı döneminden bu yana âşıklık sanatının tarihî geçmişi ve bugününün uygulamalarını yarına aktarmanın ritüelelistik bir uygulamasıdır. Tören nitelikli tiyatral gösterimler, sanatçı ve halk hafızasındaki icraya özgü kalıplar, kullanılan makam ve ezgiler, faslın başlatılması ve sonlandırılmasıyla ilgili hiyerarşik düzen ve faslın sonunda kazanana verilecek mükâfatla kaybedenin cezası gibi fasıl icrasına dair tüm örüntü; bir kültür aktarımı şemasıdır ve geleneğin uygulama yoluyla somutlanmasıdır (Arslan, 2015: 2-3). Âşık, hem bireysel geçmişini ve yaratım evrenini hem de millî kültür geçmişini aynı kodlarla imgeleyerek ortak kabule dönüştürmekte ve aktarmaktadır. Bu da onun ulusal kültüre katkısı ve sanatsal mirasıdır.

Kültür aktarımı bağlamında bu kadar mühim bir işlev üstlenen âşığın geleneği yaratmakta ve yaşatmakta kendi olgunlaşma süreciyle birlikte kültür ve geleneği de etkileşim-seyahat ve göç üçlemesiyle olgunlaştırdığını ifade eden Nebi Özdemir, bu üç unsurun dönüştürücü ve yaratıcı yönünü vurgulamıştır. Ona göre âşık fasılları, “sistemli etkileşim ortamları”dır ve yerelde âşıkların geçim kapısı olmanın ötesinde bir eğitim bağlamıdır ve onların rakipleriyle etkileşim bağlamında olgunlaşmasını sağlamaktadır (Özdemir, 2018: 49). Çünkü gezginlik, âşığı yerelden uzaklaştırarak olgunlaştıran ve bir ustaya eviren başat unsurdur. Âşık gezip gördüğü yerlerde, etkileşim bağlamlarında geleneği öğrenmekte; öğrenirken kendini geliştirmekte, dünle anı, yerelle ulusalı harmanlayarak yeni yaratımlarla özgün bir kültürel bellek oluşturmakta ve aktarmaktadır. Süreç içinde âşığın yaratımları da onunla birlikte seyahat etmekte,

zamanla sahibinden bağımsızlaşarak özge bir niteliğe kavuşmakta, zamanı ve mekânı aşarak kendi sahasında klasikleşmektedir. Bu da yerli olana kendi zaman ve mekânının sınırlarından sıyrılarak yeni bağlamlara kavuşma imkânı sağlamaktadır. Nebi Özdemir’e göre bu imkân, günümüz iletişim araçlarının olmadığı ve âşıklığın en önemli etkileşim araçlarından biri olduğu dönem açısından tekdüze hayatlardan farklı dünyalara açılan eğlenceli, çekici bir penceredir (2017: 561-563). Bu bakımdan yerleşik âşıklar da olgunlaşma süreçlerinde bilinçli bir tercihle gezginliğin geleneğe ve kendilerine katkısının farkına vararak seyahati olmazsa olmaz bir yaşam biçimine dönüştürmüştür, “(...) göç ve seyahat, âşıklık geleneğinin yaşam özüdür.” (Özdemir, 2018: 47)

Gezginlik, âşıklığın en önemli gereklerinden biri olmakla birlikte elbette tek şartı değildir. Ayrıca pek çok âdâb ve erkâna mâlik olmak gerekir. Saz-söz meclislerinin meraklısı olarak söylemeden önce dinlemeyi öğrenmekten tutunuz da çıraklığın âdâbı, ustalığın, âşık meydanına girmenin, söz söylemenin ve sözü nerde, nasıl söyleyeceğinin; karşılaşp atışmanın; yenmenin, yenilmenin âdâbı gibi pek çok öğretiyi içinde barındıran olgunlaşma süreci, ne âşığın hasbelkader ulaştığı kolay bir şeydir ne de bir imtihanlar silsilesinden müstağnidir. Âşık, ancak sazlı-sözlü meclislerde ustasını ve diğer usta âşıkları dinleyip çıraklık mektebinde piştikten ve birtakım sınamalardan geçtikten sonra olgunlaşıp sanatının sırina erebilir. Ustasını da yaşatarak ustalar safında adının anılmasını sağlar. Ustalığı perçinlenmiş ve rakipsiz olduğu tescillenmiş âşık da bunun haklı gururunu yaşamaya hak kazanır ve bu özelliğini sazına-sözüne aksettirir. Şenlik’in Şavşatlı Recaî ile tekellüm özelliği gösteren karşılaşmasında bu özgüvenin ve ustalığından eminliğin işaretleri görülmektedir:

“Şenlik bu dünyayı ediyor teftiş
Sanma ki ölkeye düştü bir baykuş
Hem hocayım hem âşıkım hem derviş
On iki tarîkte elim var benim” (Özder, 1965: 60)⁵⁸.

⁵⁸ Bu dörtlüğü, Şenlik’le İzanî karşılaşmasında üçüncü faslın tapşırma dörtlüğünde İzanî tarafından söylenen:

“İzanî cihanı eyledi teftiş

Sanma ülkenize düşmüş bir baykuş

Hem şairem, hem mollayam, hem derviş

On iki tarik’te elim var benim” (Özbek, 1969: 79) şekliyle veren Orhan Özbek’in yanlış olma ihtimaline karşın Yıldray Erdener’in “Murat Çobanoğlu bir gece kahvehanesinde çalıp söylerken İzanî diye bir Ermeni âşığın olmadığını, babası Gülistan’ın bunu Şenlik’ten duyduğunu söylemişti.” (Edener, 2017: 69) biçimindeki iddiaları, dikkat çekicidir. İddianın doğru olduğu varsayıldığında da karşılaşma serencamını Şenlik’in tasnif ettiği fikri ön plana çıkacaktır ki bu durumda da yine dörtlüğün Şenlik’e ait olduğu teyit edilmiş olacaktır. Ancak âşığın Ermeni olduğu düşünüldüğünde İslam mistisizmi içinde on iki tarikate mensup olmuş olması pek de akla uygun gelmemektedir.

Gelenekte erginlenmeden olgunluk sürecine geçişin, Şenlik'in dizelerine yansıyan bu özgüveni hak edişin bazı işaretleri vardır. Bir çeşit onama ve ustalık vasfını ilan etme şeklindeki böyle bir işaret, şairin kendi ruh dünyasında ve yine rüya motifiyle gerçekleşir. "Türkmen şâiri Mahdum Kulu rüyasında Mekke'ye gider, Hz. Muhammed'in Huzuruna çıkar, Peygamber Mahdum Kulu'ya dua eder ve alnının ortasına vurur, sonuçta Mahdum Kulu tanınmış bir şair olur." (Günay, 1999: 15)

Onama ve ustalık ilan etme süreçleri, hem usta hem de çırak açısından özveri gerektiren süreçlerdir. Usta âşık, kendi olgunlaşmasının bir gereği olarak adının, sanatının, eserlerinin canlı kalmasını sağlamak adına çıraklar yetiştirir ve bu süreçte bazen çırak; ustanın evinde, hayatının tam olarak içinde, dizinin dibinde yaşar, "Kars yöresi âşıklarından Ali Rıza Ezgi, ustası İlhami Demir'in evinde 12 sene; Mürsel Sinan ise ustası Murat Çobanoğlu'nun evinde 10 sene kalarak ustalarına çıraklık yapmışlardır." (Aslan, 2007a: 61)

Bu özverinin karşılığı; âşıkların düğün, sünnet, şenlik ve fasıllarda anlattıkları hikâyelerin başında söyledikleri ve üç kez tekrar ettikleri üstadnâmelerdir. Bunlar, hikâye anlatmanın âdâbı, ustalarına vefalarının bir gereği ve onların yetiştirdiği birer usta olmalarının göstergesidir. Âşıklar, sadece hikâye anlatımlarındaki üstadnameler yoluyla değil kendi türkülerini söylemeden önce ustalarının adını yâd etmek ve onun türkülerini söylemek yoluyla da ustalarına vefalarını belli ederler. "Buna usta malı söyleme ya da usta malı satma denir." (Yardımcı, 2011a: 133)

Âşık Elesger, Azerbaycan sahasında yetişmiş usta âşıklardan biridir. "Gerekdi" redifli şiirinde diyar diyar gezmenin âşıklığın olmazsa olmazı olduğunu vurgulamıştır. Geleneğin değerlerini saz ve sözle sıralamış; kaideyi, âşıklığın manzum poetikası şeklinde ortaya koymuştur. Üstad âşık payesini hak etmiş, belli bir olgunluk seviyesine ulaşmış âşık tipi onun betimlemesiyle vücut bulmuş gibidir:

Aşiq olub diyar-diyar gəzənin,
Əvvəl başda pürkamalı gərəkdi.
Oturub-durmaqda ədəbin bilə,
Mərifət⁵⁹ elmində dolu gərəkdi.

Ayrıca Özbek, bu karşılaşma serencamını ayrıntısıyla ve tarihi bağlama dayandırarak anlatmakta Adil Özder de bu dörtlüğü Şenlik-Recai karşılaşmasında Şenlik'in taşıma dörtlüğü olarak vermektedir(1965: 60).

⁵⁹ Mərifət: İslam tasavvufunda tarikat, hakikat, marifet yolu üçlemesinin en üst noktası. İlim, irfan yoluyla şəriatin ve hakikatin bilgisi ve edebiyatla donandıktan sonra gösterilen seçkin tavır, davranış, yetenek, keramet.

Xalqa həqiqətdən mətləb qandır,
Şeytanı öldürə, nəfsin yandır,
El içində pak otura, pak dura,
Dalısınca⁶⁰ xoş sədalı gərəkdi.

Danışdığı sözün qiymətin bilə,
Kəlməsindən ləli gövhər süzülə,
Məcəzi danışa, məcəzi gülə,
Tamam sözü müəmmalı⁶¹ gərəkdi.

Arif ola, eyham⁶² ilə söz qana,
Naməhrəmdən şərm eyləyə, utana,
Saat kimi meyli haqqa dolana,
Doğru qəlbi, doğru yolu gərəkdi.

Ələsgər, haqq sözün isbatın vərə,
Əməlin mələklər yazı dəftərə,
Hər yanı istəsə, baxanda görə,
Təriqətdə bu sevdalı gərəkdi (Zımsıanoğlu, 2014: 50).

“Âşığım” deyip de diyar diyar gezen kişinin (temsil niteliği taşımasından dolayı) öncelikle belli bir olgunlaşma sürecini tamamlaması ve kemale ermiş olması gerekmektedir. Oturup kalkmanın, durup dinlemenin edebini bilmeli doğru davranış kalıplarıyla hareket etmeli, marifet ilmiyle donanmış olmalıdır. “Dolu” olmak ise bâde rüyasıyla seçilmişlik payesi kazanmak, bu sayede belli bir ilme vakıf olmak, Hak âşığı sayılmak ve sıradanlıktan uzaklaşmış olmak demektir.

Kendisinin ilim-irfanla donanmış olması yetmez. Halkı hakikatin arzusıyla, bilgisiyle kandırıp doyurmalıdır. Âşığın seçilmişliğinin gereği burada başlamaktadır. Halkın doğru bilgiyle donatılması, âşığın vazifesidir. Güzel davranış ve yaşayışıyla şeytanı öldürmeli, ölmeden önce ölereks nefsini terbiye etmelidir. Durup oturuşuyla, her hâliyle örnek olmalı; temiz (namuslu, dürüst) olmalı, temiz kalmalıdır. Ancak öyle olduğunda ve öyle yaşayıp öldüğünde ardında iyi bir intiba, hoş bir seda bırakabilir.

Âşığın sözü Hakk’ın ilhamıdır. Söylediği sözün Hak katından bahşedildiği inancıyla kıymetini bilmeli, her bir kelimesini lâl ve cevher kıymetinde tutmalıdır. Yani sözünü seçerek söylemelidir. Sıradan söz, âşık ağzına yakışmaz. Sözlerin sırlı mânalarını bilmeli; yerinde gülmeli, yerinde söylemelidir. Bütün sözlerinin ardında saklı mânâlar, örtük iletiler olmalıdır.

⁶⁰ Dalısınca: Ardından, peşinden.

⁶¹ Müəmma: 1. Anlamı gizli zor anlaşılan üstü kapalı söz, misal, resim. mec. Anlaşılmaz sır, çözümlemesi zor mesele, şey, 2. edeb. Harf ve rakamla ifade olunan klasik şiir şekillerinden biri; manzum bulmaca (Altaylı, 1994/II: 886).

⁶² Eyham: Bir kelimenin yakın anlamını kastediyorgibi gösterip uzak anlamını kullanmak, iki anlamlı, üstü kapalı söz veya ifade; işaret (Altaylı, 1994/I: 404). Tevriye sanatıyla eş anlamlıdır.

Anlayışı, kavrayışı yüksek olmalı; sözü, çok ve derin anlamlı kullanabilmelidir. Haram olandan uzak durup, utanıp çekinmelidir. Tıpkı saatin doğruyu gösterdiği gibi yönü hep doğru zamanda doğruyu işaret etmeli; kalbi, hep iyi ve doğru kalmalıdır.

Elesger (veya her bir âşık) hep doğru sözleri destekleyip, ispatlamalıdır ki melekler de âmel defterine böyle yazsın. Dört bir yandan bakıp onu görmek isteyen herkes onu bu sevda yolu üzerinde görmelidir.

Elesger tarafından talip âşığa bir yol haritası çizilmiş, usta âşığa ise çırağını şekillendirmede temel nitelikleri ortaya koyan bir müfredat sunulmuştur. Usta bir âşığa olması gereken ahlakî, insanî vasıflarla birlikte gezginlik, dolu içip bâdeli âşık olma, sözü mecazlı, tevriyeli ve mücevher değerinde ustaca kullanma, muamma söyleyebilme gibi âşıklık sanatına dair ustalık emarelerine de yer verilmiştir.

Âşıkların imgesel dilinde ve âşık edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda da genel olarak erginlenme ve olgunlaşma süreçlerini tamamlamış âşığa olması gereken özellikler, benzer ifadelerle dile getirilmektedir. Gelenek içinde rüyada bâde içme, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde bir ustanın dizi dibinde yetişme, çıraklar yetiştirme, âşık fasıllarında varlık gösterme, nazireler söyleme, muammalar çözme, âşık karşılaşmalarında rakiplerini mat etme ve rakip aradığı halde yakın çevresinde kendisini mat edecek âşığa rastlanmama gibi nitelikler ön plana çıkmakta ve âşık ve çevresi, bu niteliklere yeni bir varlık alanı aşamasına geçmek; âşıklık geleneğinde olgunlaşmak, ustalık kesbetmek, sanatının zirve noktasına erişmek anlamlarını yüklemektedir.

Bütün bu süreçlerde âşığın sözüne sazı da eşlik etmelidir. Her ne kadar gelenek içinde saz çalmayan güçlü söz ustası âşıklara rastlansa da Türk halk biliminin önemli isimleri, sazsız âşığı eksik saymaktadır: “Esasen saz şairleri tabirinden de çok iyi anlaşıldığı gibi, meslekten yetişmiş asıl âşıklar arasında, sazı olmayan, saz çalmayan bir şair tasavvur olunamaz.” (Köprülü, 2004: 30) Mehmet Yardımcı, saz-söz birlikteliğine “Gelenek içinde saz, âşıklık geleneğinin en önemli unsurlarından biridir. Saz ve sazın türevlerinden kemençe gibi telli sazlar dışında başka bir çalgı ile sanatını sürdüren âşık yoktur.” şeklinde sazın telli sazlardan olduğu saptamasıyla dikkat çekmektedir (Yardımcı, 2011a: 126). Âşığın gelenek içinde kabul görmesini, çıraklık eşliğini atlayıp usta sayılmasını, belli şartlar dâhilinde bir ustaya kapılanıp ustasınca onanarak “saza çıkma”sını ise yine Ahilik geleneğindeki “peştamal kuşanmak” örneğiyle örtüştürerek geleneğin en mühim amaçlarından olduğunu açıklamıştır. Ona

göre saz âşığın tarihte ve bugün en işlevsel ve önemli iletişim aracıdır. “Saz; kopuz, tambura, bozuk, divan, cura, çöğür, şeştar, yunkar, damura, gilbut gibi adlarla tüm Türk yurtlarında hep aynı işlevi görmüş, sesi ile toplumları etkileyip usta-çırak geleneği içinde bir çeşit iletişim aracı olmuştur.” (Yardımcı, 2014: 30)

Hem usta-çırak ilişkisinin âşığın olgunlaşma sürecine katkısı hem günümüzde geleneğin sürdürüldüğünün bir göstergesi olması hem de âşıklık geleneğinde sazın yerine kabul görmüş bir başka enstrümanın kemençe oluşu hakkında Bekir Şişman’ın verdiği yaşayan kemençeli âşık örnekleri önemlidir. Kâtip Şadi, geleneğin işleyiş sürecini de yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir:

Anadolu’daki âşıklık geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan usta çırak ilişkisinin kemençeli âşıklık geleneğinde de mevcut olduğunu ve bazı kemençe ustalarının bu şekilde yetiştiğini söylemek mümkündür. Yetişmekte olan çırak, ustasına yarenlik eder onunla bir müddet gezer, dolaşır; sanatın inceliklerini edinir. Ustasından atışma yapmayı, çeşitli horon havalarını (ezgilerini ki buna yörede gayda denilmektedir) öğrenir. Karadeniz yöresinde kendine haklı bir yer edinmiş olan ve 2006 yılında 57. kasetini çıkaran Göreleli kemençe ustası Kâtip Şâdi (69) bir düğünde gördüğü ve kendisini çırak olarak kabul etmesini teklif ettiği Durkaya İbşir’den bu sanatı usta-çırak ilişkisiyle öğrenmiştir. Küçük yaşta kemençe çalmaya başlayan Kâtip Şâdi, ustasına 10 yıl çıraklık yapmıştır. Ustasının peşinden düğünlere ve şenliklere gitmiş; yaylalarda gezmiştir. Önceleri onu izleyip onun gibi olmaya çalışmıştır. Kendisinden usul erkân öğrenmiş; bir müddet sonra ustasıyla atışmaya başlamıştır. Daha sonra ustasından icazet alarak sanatını yalnız icra etmeye devam etmiştir (Şişman, 2007: 215).

Töre, âşığın sözünün yanında sazını da kutsal kabul etmektedir. Erginlenme süreçlerinde buta rüyası gören âşığın uyku ve esriklik halinden kurtulması usta bir âşık sayesinde sağlanmaktadır. Usta, baygın veya esrik âşığın başucunda saz çalar ve koşmalar söyler, onu metafizik evrenden gerçek evrene davet eder ve sazlı sözlü sorularla âşığın bâdeli olup olmadığını sınar. Âşık, usta âşığın sazı ve sözü karşısında, sazı ve sözüyle istendik cevapları veriyorsa âşıklığı onanır. Toplum da bu onamayı tasdik ederek kabullenir. Yusufeli’nin İphan köyünden Âşık Mahirî’nin rüyada kendisine buta verilen Şirvanlı Mahitaban’ı aramak için sefere çıkmasını anlatan “Mahirî ile Mahitaban Hikâyesi”nde Mahirî’yi bâde uykusundan Âşık Muhibbî’nin sazı ve sözü uyandırmıştır (Gökalp, 1985: 18-21). Bu bağlamda sazın ve sözün töredeki mistik değeri ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Muhibbî’nin âşıklıktaki olgunluğunun bir tecrübeye istinaden olduğu da bu hikâyede anlatılmaktadır. Asıl adı Osman olan Mahirî, bâde rüyasından uyanamayınca köylüleri onun öldüğüne hükmederler ve köyden birini kefen almaya ilçeye gönderirler. Muhibbî ilçeye giden köylüden Mahirî’nin hâline dair malumat alınca kefeni bıraktırır ve onu sazıyla

uyandırmaya gelir. Söylediği şiirlerin ardından Mahirî uyanır ve ona cevap verir. Bu, sanatında olgunluk seviyesine ulaşmış ve ustalaşmış olmanın bir işaretidir.

Azerbaycan sahasında “Ağ Âşık ve Süsenber” hikâyesinde Ağ Âşık, sazın ve sözün sağaltıcılık işlevine inancın sonucu olarak Urum⁶³ ili serdari Hüseyin Paşa’nın uyuyamama rahatsızlığının şifası olması için zorla sefere götürülmüştür. Gerçekten de icrası, sazı-sözü, serdara şifa olmuştur (Həqimov, 1986: 318).

Karşılaşmalarda sazını kaptıran âşığın toplum içinde itibarını yitirmiş sayılması, saza kutsiyet atfedilmesi ve sazın âşık için namus addedilmesindendir. Durbilmez, hasta tedavisinde kullanılması nedeniyle Türk düşüncesinde sazı, gökten inmiş Tanrısal bir armağan olarak nitelemektedir:

Sazın “ululuk” ve “velilik” simgesi kabul edilmesi yanında sazdan yararlanılarak yapılan çeşitli sağaltıcı uygulamalar da sazın kutlu sayılmasıyla ilgilidir. Sözelimi “tedavi etme”, “iyi ruhları çağırma/kötü ruhları kovma”, “ruhları dindirme”, “ulularla haberleşme”, “ilhamı kuvvetlendirme”, “sözü daha etkili kılma”, “bade içen âşık adayını rüyadan uyandırma ve dilinin çözülmesini sağlama” gibi işlevler yüklenen sazın bu işlevleri, sazın atası kopuzun gökten indiği inancına dayanmaktadır. Kamlara dayanan bu ve benzer uygulamalar, başka Türk topluluklarında da görülür. Sözelimi yarı Müslüman bahşı adlı kopuzcular; sihir, fal, tedavi, iyi ruhları çağırma, kötü ruhları kovma törenlerinde, yalnızca kopuz kullanıyorlardı (Durbilmez, 2017: 67).

Saz, bu kadar kutsanırken sazı söyleten âşık da sıradanlıktan çıkarılmakta; “Dede Korkut Oğuznâmeleri”ndeki ozan tipinden doğma bir bakış açısıyla gaipen haber verme gibi olağanüstü yetilerle ve mistik güçlerle donatılmaktadır. Âşık destanlarında yer alan âşık karşılaşmalarının hikâyelerinden biri olan “Âşık Elesger’le Şemkirli Âşık Hüseyin Destanı”nda Âşık Elesger’in kendisini ziyarete gelecek Şemkirli Âşık Hüseyin gelmeden onun geleceğini bilmesi ve durumun kendisine rüyasında bildirilmesi anlatılarak âşığa atfedilen mistik bir payeye, sıradışılık algısına vurgu yapılmıştır (URL-2).

Geleneğin olmazsa olmazları arasında görünmesine ve kutsal kabul edilmesine dair bütün bu saptamalarla birlikte âşık edebiyatı geleneği içinde Ruhsatî, Sümmanî, Emsalî, Meslekî gibi saz çalmayan pek çok âşığın bulunduğu da bilinmektedir (Kaya, 2011: 157). Bu âşıklar arasında Ruhsatî, Kusurî’ye çırak olmuş, çıraklar yetiştirmiş ve bir âşık kolunun mihver şahsiyeti sayılacak kadar usta kabul edilmiş, zirve bir âşıktır. Hikâyeler anlatabilen, başka âşıklarla karşılaşmaları ve irticalen söyleme kabiliyeti olan

⁶³ Urum: Osmanlı mülkü, Anadolu.

Ruhsatî, Emsalî, Develilî Seyranî ve benzeri âşıkların saz çalamayışı eserlerinin kendine özgü ezgisinin olmadığı anlamına gelmez. Genel olarak bu âşıklardaki saz çalmakla ilgili çekince, saz çalmanın günah olduğuna inanıyor olmalarından ve bağlı oldukları tarikatlerden kaynaklanan hassasiyetleridir (Kaya, 1999a: 19). Yine Kadirî tarikatine mensup olmaktan kaynaklanan bir hassasiyetle saz çalmayan Berdarî mahlaslı Sivaslı bir başka âşğın Sümmanî makamındaki ezgili türkülerini notaya alan Sıtkı Bahadır Tutu, icrada dinleyici algısına hitap eden müzik boyutunun asıl unsurunun insan sesi olduğunu ifade etmiştir. Âşık şiirinin kuralları, tür ve biçim algıları göz önünde tutularak saz eşliğı olmaksızın da sözlü ve yazılı yaratımın mümkün olduğunu belirtmiştir. Ona göre âşık şiirinin müzikle icrası esastır ancak dinleyiciye ulaşan asıl müzik, insan sesidir. Saz önemli bir eşlik aracıdır. Ancak dinî inançlarından veya bir tarikate mensubiyetten dolayı haram olduğunu düşünerek saz çalmak istemeyen âşıkların çekinceleri, onları seslerini kullanmak suretiyle icraya yöneltmektedir (Tutu, 2008: 109). Bu da müzik icrası sesle gerçekleşmiş olduğu için mümkündür.

Sakaoğlu'nun da önerisiyle (Sakaoğlu, 2014: 102) saz çalsın ya da çalmasın, irticali olsun ya da olmasın, gelenek içinde âşık tarzı şiir yazan ya da söyleyen herkes bu şemsiye sözcükle (âşık) adlandırılabilir. Özellikle âşıkların saz çalamayışı, sanatlarındaki bir noksanlık olarak değil inançlarına bağlı bir tercih olarak kabul edilmelidir.

2.6. Erginlenme ve Olgunlaşma Süreçlerinin Âşık Kolları/Muhitlerindeki Yeri

Türk halk töresinde pek çok meslek, spor, zanaat ve sanat alanı, varlığını usta-çırak öğretisiyle devam ettirmektedir. Her uzmanlık alanının bir tecrübe ve terbiye gerektirmesi ve bir öğretisi olması gerektiğı gibi Türk kültür tarihinin en önemli sanat dallarından biri olan âşıklığın da bir öğretisi, erginlenme ve olgunlaşma süreçlerini meydana getiren birtakım gerekleri vardır. Bu gereklerin en önemlilerinden biri, rüya yoluyla bir ayrıcalık kazanmak ve mistik bir eşik aşmak; bir diğeri ise bir ustanın dizi dibinde geleneğe dair adap-erkân öğrenmektir. Âşıklar; hem geleneğı hem de kendi adını yaşatmak, deyişlerinin kaybolup gitmesini önlemek amacıyla saza-söze hevesi ve istidadı olan bir genci çırak alır, kendi öğretisi ve üslubunca yetiştirir. Elbette bu süreç, her iki taraf için de zor ve meşakkatli olacaktır ve taraflar bunun bilincinde olarak bu yola girerler. Kimi zaman aynı evde, yaşar; birlikte yer, içer; birlikte seyahat eder, birlikte toy geçirirler. Günümüzün tabiriyle

çırak ustasını asiste eder; buna karşılık da süreç içinde bilinçle ve doğal akış içerisinde kendi erginlenme ve olgunlaşma evrelerini tamamlamış olur:

Genç âşık ustasının sazını taşır, çubuğuna ateş kor, cıgarasını yakar, koşmalarını, semai ve muammalarını ezberlemeye çalışır. Ustası da onu eğitmek, ufkunu açmak için köy odalarına, âşık kahvelerine götürüp sohbetlere katar. Saz ve söz öğretir. Piştiğine, olgunlaştığına kanaat getirince de sırtını okşar, sazını eline verir, “Git artık nasibini ara” der. Buna âşık dilinde “çıraklama” denir (Yardımcı, 1998: 167).

Ustasından sanatının inceliklerini öğrenen ve belki ondan da aşkın bir olgunlaşma gösteren âşık, onun icazetiyle saz-söz meclislerinde sanatını icra etmeye başlar. Ustanın üslûbu, kelime kadrosu, ezgisi, ayakları, hikâyeleri, karşılaşmaları, başından geçenler (Kaya, 2007: 93), âşığın icrasının olmazsa olmazları haline gelir. Böylece bir âşık kolu meydana gelmiş olur. Meselenin merkezinde çırağın odak kabul edilen ustaya ait geleneksel belleği öğrenmiş ve uygulamaları yoluyla çıraklarına öğretmiş olması vardır. Bu bağlamda kendi yöresi ya da farklı yörelerden birçok âşığı yetiştiren mihver kişiliğin ustalığında tekâmül etmiş geleneksel bellek, bu çıraklar yoluyla seyahat eder ve gelenekten geleceğe aktarılır. Nebi Özdemir bu durumu Karacaoğlan’la örneklendirmiştir: “Anadolu’da yaygın olarak söylenen Karacaoğlan deyişleriyle pek çok âşık adayı yetişmiş, böylelikle de “Karacaoğlan geleneği/kolu/ekolü” oluşmuştur. (...) Gelenek usta malı deyiş söyleme uygulamasıyla geçmişten geleceğe seyahat etmektedir.” (Özdemir, 2017: 568)

Özdemir’in “Karacaoğlan geleneği/kolu/ekolü” ifadesinden maksat, bir âşık kolundan çok okulu/öğretisi olmalıdır. Burada bir kapılanma, beraber seyahat ederek usatasının icralarıyla pişerek öğrenme yoktur. Seyahat eden geleneksel bellektir ve geleneğin bütün aktörleri bu belleğin gönüllü taşıyıcılarıdır. Karacaoğlan, âşıkların piri olmakla kollar üstüdür ve onun üslûbu, bir koldan ziyade bütün âşıklara örneklik teşkil etmesi yönüyle âşıklık geleneğinin geneline teşmil edilmelidir. Doğan Kaya da Karacaoğlan, Gevherî, Âşık Ömer gibi âşıklara ait bir kolun mevcut olmadığını (Kaya, 2007: 94) âşığın bir kola mensubiyetinin belli şartlar gerektirdiğini ifade etmiştir.

1. Odak hüviyetindeki usta âşığın dil ve üslubu, 2. İşlediği konular, 3. Usta âşığın başından geçen ve hafızalardan silinmeyecek izler bırakan çeşitli olaylar, 4. Usta âşığın karşılaşmaları, 5. Usta âşığın tasnif ettiği hikâyeler, 6. Usta âşığın kendisine ait ezgiler, Usta âşığa ait ayaklar (Kaya, 1997: 500)

Kaya, bir kola tabi olmanın bu şartlara riayet etmekle mümkün olduğunu belirtmiştir. Ona göre âşığın saz-söz meclisini ustasının bir divanıyla açması ve söz

arasında onun hatıralarını yâd etmesi gerekir. Karşılaşmalarından örneklerle icrasını süslemelidir. Ustanın işlediği konular, kullandığı ayaklar, anlattığı hikâyeler, ezgileri; çırağın kendi icrası içinde yer vermesi gereken uygulamalardır (Kaya, 2007: 93). Bir kola mensubiyetin önemli şartlardan biri de belli bir silsile takip etmektir. Bu silsilenin temel öğretisinde de mihver âşığa bağlılık vardır. Bir eğitim kurumu ciddiyeti içinde yetişen âşıklar, mihver âşığın başlattığı üslup çerçevesinde gözlemlerinin isabeti, ezberlerinin kuvveti ve model aldıkları ustayı taklitteki yetenekleri sayesinde, takip ettikleri şiir söyleme biçimleri ve işledikleri konularla, kendilerine ve mensup oldukları kola özgü bir icra yöntemi ortaya koyarlar. Merkezde ustanın tavrı, dili ve üslûbu, dağarcığında kültüre dair biriktirip çıraklarına silsile yoluyla aktardığı gelenek ve söylem vardır.

Yardımcı, silsile halindeki bu aktarımları dile getirirken bir kanalın ihmal edildiğini hatta yok sayıldığını vurgulamaktadır ki böyle bir hata, âşıklık geleneğinde pek çok değeri atlamak ve meraklısını bu ustaların bilgi, tecrübe ve sanat zevkinden mahrum bırakmak anlamına gelir. Ona göre bugüne dek kol terimsel alanı içinde hep sünnî âşıklar gruplandırılmış bu yolla halk şiiri “parsellenmiştir.” Pir Sultan ve Deli Derviş Muhmmmed kolları, literatüre kendisinin eklediği kollardır (Yardımcı, 2011a: 133). Aslında bu durum, kasıttan ziyade folklorik çalışmaların yöresel inceleme sahalarında, araştırmacıların mensubiyet ve yakınlıklarıyla ilgili kolay çalışma imkânı bulmuş olmaları yahut kişilerin tespit ettiği folklor malzemesinin heyecanı ve meşguliyetiyle bir diğerini dikkatinden kaçırmış olmaları şeklinde yorumlanabilir.

Buradan hareketle Yardımcı’nın dile getirdiği Alevi-Bektaşî kültür dairesinin oluşturduğu âşık kollarına Deli Derviş Feryadî kolu, Kemterî kolu ve Kul Hüseyin kolu da eklenebilir. Ali Cem Akbulut; yeni bir tespitle “Kul Hüseyin âşık kolu”nu ortaya koyarken Alevi-Bektaşî âşıklarının “kol” terimi yerine “sürek” ifadesini kullandıklarını, âşıklık geleneği içinde kendilerine özgü bir amaç ve yöntemle sanatlarını icra ettiklerini ifade etmiştir. Ona göre amaç inancın aktarılması olduğu için asıl önemli olan biçim mükemmelliği veya şiirin edebî değeri değil, mesajıdır (2021: 234-235). Akbulut, Kul Hüseyin süreği üzerinden kolun merkezinde yer alan bu öğretiyi örneklemiştir.

Mehmet Yardımcı ise alan araştırmaları ve araştırmacılarının âşık kolu tespitleriyle ilgili daha önce zikredilen “Alevi-Bektaşî âşıkları yok sayılıp, Sünnî âşıklar gruplandırılarak Türk halk şiiri bir nevi parsellenmiştir.” (Yardımcı, 2011a: 133)

ifadesindeki serzenişinin öncesinde bu eleştirisinin tam aksine, bir başka makalede olumlu bir tespiti dile getirmiştir. Zileli Talibî üzerinden Tokat çevresinde yeni bir kol tespitiyle birlikte Türk insanı ve Türk âşıklık sanatı içinde, halk ve sanatçılar arasında, hep var olan ve aynı kültürün farklı renkleri olmakla perçinlenen komşuluk, barış ve kardeşlik olgularına vurgu yapmıştır: “Burada dikkat çeken bir husus vardır. Sünni bir aileden gelip Halveti tarikatine bağlı olan Talibî’nin bilinen beş çırağından üçü Sünni, ikisi Alevi ve Bektaşidir. (...) Zile’de yüzlerce senedir Alevisiyle, Sünnisiyle bir bütünlük, dostluk, kardeşlik, iyi komşuluk en üst düzeydedir.” (Yardımcı, 2011b: 72)

Sözlü kültür varlığının günümüze ulaşmasını âşıklık geleneğine bağlayan Eflatun Cem Güney, “âşık kolu” terimini literatüre kazandıran kişidir. “Her usta âşığın çırak yetiştirmesi, halk edebiyatımızda eski bir ananedir. Bu şifahi edebiyatımızın bugüne kadar sürüp gelmesini daha çok bu geleneğe borçluyuz. Ben otuz beş yıl önce halk şairlerini araştırırken (Kangal) taraflarında köylü bir âşık kolu buldum. Bu kolun asıl temel direği Âşık Ruhsatî’dir.” (Güney, 1953: 65), ifadesiyle ilk kol saptamasını yapmıştır. Bu bakımdan kol, Türkiye sahasına ait bir terimdir⁶⁴. Mihver âşıkların adıyla anılır ancak bu ustaların sanatlarını icra edip tanındıkları coğrafi çevre de genel olarak bir açıklama mahiyetinde kolun yanında yer alır: Şenlik Kolu (Doğu Anadolu, Azerbaycan), Ruhsatî Kolu (Sivas yöresi), Dertli Kolu (Bolu, Katamonu, Çankırı yöreleri) gibi.

Âşık kolu teriminin karşılıkları kabul edilen muhit ve mektep ise Azerbaycan sahasında kullanılan terimlerdir. Anlamca kastı dikkate alındığında kol ve mektep kişi merkezli kavramlar olmakla beraber muhit, daha çok uzam merkezli bir kavramdır. Türkiye sahasında kol adları, mektebi; kol adının yanında yer alan yöre adları ise muhiti karşılıyor denilebilir. Bu konuda Qasımlı ve Nebiyev’in görüşleri

⁶⁴ Kol teriminin literatür içinde başka anlamları da vardır. Bunlardan biri de Köroğlu kollarıdır. Köroğlu’nun tarihî, destanî, efsanevî şahsiyeti; başından geçenler, çeşitli sebeplerle yaptığı seferler, yoldaşları ve onların yaşadığı maceralar, değişik versiyonlar halinde aynı ya da farklı coğrafyalarda anlatmalara dönüşmüş; bu anlatmalara da “Köroğlu kolları” adı verilmiştir. Ancak bu terim, âşık kolu terimi ve anlamından tamamen farklı bir kapsam dairesini içine almaktadır. Her ne kadar destani âşık edebiyatı içinde Köroğlu’nun adı anılsa da namıyla bilinen bir âşık kolu yoktur. Seferleri de âşıklık geleneği içindeki yaşayan âşıkların âşık seferleri içinde değerlendirilebilir gibi görünse de onun destanî ve efsanevî kişiliği biyografik kimliğinin önüne geçmiş, her bir anlatmanın kurmaca yönü, gerçeklikle ilgisini kesecek kadar belirginleşmiştir. Edebî değeri ve Türk halk edebiyatı içindeki yeri bakımından hem Köroğlu kolları hem de seferleri, çok engin ve geniş bir araştırma sahası olduğu için konunun sınırlılıklarını belirleyebilmek adına bu çalışmanın çerçevesine dâhil edilmemiştir. Bu kollar hem Türkiye hem Azerbaycan hem de Türk dünyasının çeşitli coğrafyalarında aynı terimsel ifadeyle ortak bir miras ve kabul olarak hayatini devam ettirmektedir.

yer yer birbiriyle çelişse de dikkate değerdir. Farklı bakış açılarıyla incelenerek yönlendirici yeni sonuçlara varılmaya müsait araştırmalar olarak kabul edilmelidir.

Qasımlı⁶⁵ âşıklık sanatının bölgesel hüviyetteki folklorik hayatının âşık muhiti olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ona göre âşık muhiti, geniş terkipli karmaşık bir yapıdır. Bu yapının kapsamına belirli tarihî-coğrafi sınırların çevrelediği (mesela Tebriz-Karadağ, Urmiye, Şirvan, Gencebasar, Borçalı, Göyçe, Karabağ, Nahçıvan vb.) âşık icra töresiyle birlikte aynı bölgenin tarihî-kültürel konumu, coğrafi koşulları, iklimi, yerel halkın gelenek-görenekleri, etnografik yaşam biçimi, dinî-mezhepsel görüşleri, saza ve söze hassasiyeti ve benzeri gibi çok sayıda ve çok yönlü faktörler dâhildir. “Âşık mektebi” ise sırf icra töresi (saz ve söz) ile ilgilidir ve “âşık muhiti” terkinin içinde yer alan önemli, etkin, taşıyıcı kanallardan biridir.

Âşık muhitini şekillendiren işaretleri içeren örneklerle bakıldığında coğrafi şartlar nedeniyle, dağlık bölgelerde yaşayan insanların ilgisi daha çok çevredeki dağlar, yaylalar, kaynak suları ve benzeri ile sınırlı olduğu için o yörenin insanının dağlar, yaylalar, buz gibi kaynak suları hakkında çalıp söylemesinin daha çekici ve doğal olduğu sonucuna varılmaktadır. Gedebeyliler, âşıktan “Ana Kürüm” türküsünü söylemesini istemezler ama dönüp dönüp defalarca dağlardan, pınarlardan bahseden türküler söylemesini beklerler. Aksine hayatı, yaşam biçimi Kür çayı ile bağlantılı olan Salyan ve çevresindeki Muğan halkı; kutlamalarında düğünlerinde âşıktan “Ana Kürüm” türküsünü söylemesini defalarca talep ederler. Dağlar, yaylalar, pınarlar hakkında türkü söylenmesine ise o kadar meyil göstermezler. O halde âşık muhitinin yaratılmasında coğrafi şartlar önemli rol oynamaktadır. Borçalı halkı, icra sırasında âşığın çalıp oynamasını uygun görmez. Şirvan’da ise âşıklığın temel niteliklerinden biri, âşığın türkü söylemekle birlikte saz çalıp dans etmesidir. Gencebasar’da türkü okumanın seyri içinde muğam adı verilen sesleri yerleştirme usulünün boğazlarına küçük vuruşlar şeklinde izin verildiği halde, Şirvan’da toplantı yerindeki dinleyiciler, âşığın muğam boğazlarına sık sık meyilli olmasına özel önem verirler. Tebriz-Karadağ, Urmiya, ve Borçalı’da âşık çalıp söylediği zaman dinleyicilerden bazılarının türkünün belirli bir bölümünü onunla birlikte ve uygun makamda söylemesi, gelenektendir. Şirvan’da ise çevredekiler, âşığı çalıp oynamaya teşvik eder ve onunla

⁶⁵ Bu kısımdan itibaren Azerbaycan sahasında âşık muhiti ve âşık mektebi ile ilgili olarak yazılanlar, Muharrem Qasımlı’nın görüşleridir ve “Ozan Ashiq Sənəti” adlı eserinden Türkiye Türkçesine aktarılacak verilmiştir.

birlikte dans ederler. Bütün bunlar yöre halkının saza-söze duyarlılığının çeşitli biçimleridir ve âşık muhitini şekillendiren asıl işaretler olarak kabul edilmelidir.

Burada bir konuya özel bir hassasiyetle yaklaşılmalıdır: Belirli bir âşık muhitinde birçok âşık mektebinin faaliyet göstermesi mümkündür. Mesela, Borçalı âşık muhitinde “Hüseyn Saracılı” ve “Âşık Emrah”, Gencebasar âşık muhitinde “Âşık Ekber”, “Azaflı Mikayıl”, “Âşık İmran” ve “Âşık Adalət”, Şirvan âşık muhitinde ise “Mirza Bilal” ve “Âşık Şakir” mektepleri aynı muhit içindeki çeşitli âşık icrası mektepleridir. “Âşık muhiti” anlayışı, âşık sanatının yerel bölgedeki folklor hayatını daha geniş ve kapsamlı şekilde aksettirmekle birlikte, “âşık mektebi”ni de bir icra töresi olarak kendi çevresine dâhil eder. (Qasımlı, 2011: 170-173) Muhit, mektebe göre daha kapsamlı ve mektebi de içine alan bir yapıdır. Qasımlı’nın açıklamalarından ve coğrafyaya özgü saptamalarından yola çıkılarak yapılan bu tespit, oldukça yerinde bir tespittir. Doğan Kaya da aynı görüşü teyit etmektedir: Âşık koluna Azerbaycan’da “mektep” denilmektedir. *Elesker Mektebi, Aşığ Alı Mektebi* gibi (Kaya, 2007: 93).

Nebiyev ise Qasımlı’nın aksine “âşık mektebi” tanımını daha kapsamlı tutarak muhitlerin mektepler içinde birer şube olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre⁶⁶ erken orta asırların başlangıcında İslam’ın tarikatlara bölünüp zayıfladığı, tarikatların yönlendirici fikirler uğrunda mücadelede öne çıkmaya çalıştığı zamanlarda, her bir âşık mektebi; belirli bölgesel özelliklerle İslamî değerlerin genel mazmun çevresini de özünde aksettirmiştir. Ozan yaratıcılığı geleneklerini devam ettirmekle İslam değerlerinden de yüz çevirmemiş; her bir mektep, belirli yaratıcılık üslûplarını koruyup saklamakla daha geniş çevrelere yayılmış ve yeni âşık muhitlerine bölünmüştür. Âşık geleneklerinin biçim, mazmun, repertuar birlikteliğini korumakla ortaya çıkan muhitler, âşık mektebi geleneklerinin biçim kazanmasına ve daha kesin şekilde belirginleşmesine imkân vermiştir. Bir âşık mektebi dâhilinde onun icra geleneklerini, repertuar özelliğini aksettiren muhitler; böylece mektebin kendine mahsus yapısını daha faal biçimde koruyup devam ettirmesini sağlamıştır. Mesela Şirvan âşık mektebi; kendi tarihî yükseliş aşamasında Şamaxı, Şabran, Xaltan, Derbend, Şeki-Zaqatala, Salyan-Muğan ve benzeri âşık muhitlerini otaya çıkarmıştır.

⁶⁶ Bu kısımdan itibaren Azerbaycan sahasında âşık muhiti ve âşık mektebi ile ilgili olarak yazılanlar, Azad Nebiyev’in görüşleridir ve “Azərbaycan Xalq Ədəbiyyatı” adlı eserinden Türkiye Türkçesine aktarılacak verilmiştir.

Her âşık mektebi; çeşitli zamanlarda onu yaratan, yaşatıp devam ettiren sanatkârların yaratıcılık ananelerine uygun şekilde araştırılmalıdır. Âşık mektepleri, lirik ve epik düşüncenin ortaya çıkış ve gelişimini düzenleyen pek çok hadiseyle doğrudan bağlantılıdır ve bu çok yönlülüklerini hem ayrı ayrı hem de birlikte yansıtmaktadır. Âşık yaratıcılığı, bütün bu öncül faaliyetini Azarbaycan Türklerinin geniş çevrelere yayıldığı bölgelerde âşık mektepleri vasıtasıyla hayata geçirebilmiştir. (Nebiyev, 2006: 50) Anadolu, Şirvan, Tebriz ve Göyçe olmak üzere dört temel mektepten bahseden Nebiyev'in coğrafya adlarıyla belirlediği bu mekteplerin bir alt şubesi olarak anlattığı muhitler de yine coğrafya adlarıyla (Şamaxı, Şabran, Xaltan, Derbend, Şeki-Zaqatala, Salyan-Muğan vb.)⁶⁷ anılmaktadır. Her iki adlandırma da coğrafyayı esas aldığından bir kavram kargaşası ortaya çıkmaktadır. Nebiyev aynı zamanda mektepler başlığı altında o mektebe bağlı âşıklar olarak verdiği şahıslardan Yunus, Ələsgər, Âşık Qurbani, Âşık Abbas Tufarganlı, Xeste Qasım gibi bazılarına da “edebi portre” notunu düşmüştür. Bu, esasen bir âşık kolunu kasteden odak (mihver) şahsiyet anlamında değil genele teşmil edilmek üzere idealize edilen âşık tipleri olarak dikkatlere sunulmuştur. Kimliklerin âşıklık geleneği tarihi içindeki yerleri düşünüldüğünde de bu sonuca varılabilir.

Guliyev de âşıklık geleneği ve sanatının mektepten ziyade muhitler esas alınarak öğrenilmesi gerektiğini, bunun bilimsel anlamda daha çok kabul gördüğünü belirtmektedir (Guliyev, 2016: 267). O; muhitler içinde sanat, sanatçı ve söylemleri en güçlü olanın hangisi olduğuna, usta-çırak ilişkisinin gelenek içindeki yerine, çırağın ustasını bağlayacak kadar istidad kazanmasına, toplumun âşığa verdiği değere, güçlü muhitler içinde yetişen kuvvetli âşıkların sözünün bir benzerinin yaratılamayışına vurgu yaparken yine coğraya merkezli muhit ifadesini kullanmakta; şahsiyetleri, muhitlerin temsilcileri sıfatıyla tanıtmaktadır.

Batı âşık muhitleri içerisinde yer alan Göyçe âşık muhiti 18.-19. asırlarda lider konuma sahipti. Bu ise Göyçe âşık muhitindeki meşhur üçlünün (Ak Âşık, Âşık Ali ve Âşık Alesker) adı ile ilgilidir. Ak Âşık'ın “Bir maral bakışlı, terlan cilveli” şiirinin etkisi ile onlarca şiir yazılmıştır. Ayrıca Âşık Âli ile ilgili deyimler ve rivayetler de halkın âşığa verdiği değeri göstermektedir. Âşık Alesker ise Göyçe âşık muhitinin en büyük zaferiydi. O, düğünlerin birinde üstadı Âşık Ali'yi şimdiye kadar hiçbir âşık tarafından karşılığı söylenemeyen “A yağa yağa” tecnisini okuyarak bağlamış ve bunun neticesinde geniş kitle arasında büyük şöhret kazanmıştır (Guliyev, 2016: 268)

Azerbaycan âşıklık sanatında âşık mektepleri ya da muhitlerinin tarihi gelişim süreci anlatılırken dinî tasavvufi geçmiş; âşık edebiyatından ayrılmayarak gelenek,

⁶⁷ Şirvan mektebinin muhitleri.

tasavvufu başlatılmaktadır. Tasniflere bakıldığında bu açıkça görülmektedir. Anadolu mektebi başlığı altında Yunus Emre'yle başlatılan silsileye; Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal gibi geleneğin diğer güçlü ve önemli mistik simaları da dâhil edilerek kültür aktarımı, 16. yüzyıla birleştirilir ve günümüze kadar getirilir. Ancak adı geçen bu şahsiyetlerin mistik karakteri, telaffuza “aşiq” şeklinde ince vokalli olarak yansırken; söylemlerinde tasavvuf etkisi bulunmayan âşıkların sanat karakteri, “aşiq” biçiminde kalın vokalli olarak yansımaktadır. Nebiyev, Xaltanlı Tağı'nın iki karakter arasında köprü vazifesi gören sanatçı kimliğini örnek göstererek bu ince nüansa vurgu yapmıştır:

Xaltanlı Tağı dövrünün qüdrətli söz ustası, aşiq havalarının yarıdıcısı və peşəkar⁶⁸ ifaçısı olmuşdur. O, Şirvan aşiq məktəbini forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəltmiş, aşiq şerinin Molla Qasım ənənələrini yeni tarixi şəraitdə⁶⁹ davam etdirmişdir. Onun aşiq poeziyasında⁷⁰ özünü göstərən ilahi gözəlliyin, real insan gözəlliklərinin böyük yaradanın insana verdiyi canın bir gün onun dərğahına qaytarılacağı⁷¹, insanın dünyada müvəqqəti⁷² olması bərdəki dünya görüşü əslində bir sıra məqamlarda Molla Qasımın sufi dünya görüşü ilə çaprazlaşır⁷³. Aşiqliklə aşıqlıq arasında köprü salan Xaltanlı Tağı onları qovuşdurur (Nəbiyev, 2006: 112).

Âşık kollarına mensup şairlerin yalnızca kendi muhitleri içinde değil diğer muhitlere ve kendi coğrafyalarının dışındaki ülkelere seyahatleri de geleneğin farklı kollarının birbiriyle etkileşimini sağlamıştır. Böylece âşıklık sanatının ve geleneğinin gelişimine, yepyeni biçim ve karakterler kazanmasına zemin hazırlamıştır. Âşıkların Azerbaycan'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Azerbaycan'a gidip geldikleri ve aynı meclislerde sanatlarını icra ettikleri, yarıştıkları, hayat hikâyelerinden anlaşılmaktadır. Aynı meclislerde icraları, aynı gelenek etrafında buluştuklarını göstermektedir.” (Düzgün, 2004: 179) Yunus Emre'nin Taptuk Emre öğretisini yaymak için Anadolu'nun pek çok yöresinin yanında kuzeyde Azerbaycan'a, güneyde Şam'a kadar gitmesi; Şenlik'in İran seyahatinin oradaki âşıklarda kıskançlık yaratması ve hayatına mal olması; Sümmanî'nin rüyasında görüp sevdalandığı ve Bedahşan'da olduğunu öğrendiği Gülperi'yi aramak için Tiflis, Mazenderan, Kırım, Afganistan ve Hindistan'ı dolaşması (Kaya, 2007: 95); Xaltanlı Tağı'nın bütün Orta Asya, yakın ve Ortadoğu ülkelerini, Şam ve Halep'i; İstanbul, Erzurum ve Kars gibi Anadolu diyarlarını gezmiş

⁶⁸ Peşəkar: Sanatçı, bir işi kendine meslek edinmiş (Altaylı, 1994/II: 967).

⁶⁹ Şərait: Şartlar.

⁷⁰ Poeziya: Şiir.

⁷¹ Qaytar-: Geri göndermek.

⁷² Müvəqqət: Geçici.

⁷³ Çaprazlaş-: Örtüşmek.

olması (Nəbiyev, 2006:112); beraberlerinde hafızalarını da götürdükleri, geleneği de gezdirdikleri anlamını taşımaktadır. Sahipleriyle seyahat eden geleneğin de aynı millî mensubiyet duygularını taşıyan muhataplarını etkilememiş, onlar tarafından öğrenilip icralarına yansıtılmamış olması mümkün değildir.

Türk halklarını bir tutkal gibi birbirine bağlayan en önemli unsurun ortak dil ve kültür birliği olduğu muhakkaktır. Batı Türkçesini kullanan Türkiye ve Azerbaycan sahasında ortak bir edebî miras olan âşıklık sanatının kökeni de her iki coğrafyada da ortak bir ataya “Dede Korkut”a dayandırılmaktadır. Her iki sahada arı Türkçeyle oluşturulan âşık edebiyatı verimleri, mesafe tanımaksızın iki coğrafyanın âşıklarınca benimsenip “ilden ile bigden bige” ulaştırılmaktadır. Araştırmalar, bunun nedenini aynı kökten gelen ve aynı kültürle gıdalanın âşıkların seferlerine, coğrafi yakınlıktan kaynaklanan iletişim imkânlarına, ortak anadilin en güzel biçimiyle kullanılmasına ve âşıkların ve söylediklerinin halk tarafından ayırt edilmeksizin, senin benim davası güdülmeden kabullenilip sevilmesine bağlamaktadır (Nagıyeva, 2017: 259-260).

2.6.1. Türkiye Sahası Âşık Kolları ve Etkileşim Süreçleri

Daha önce belirtildiği üzere “âşık kolu” ifadesini ilk kullanan ve “Ruhsatî Kolu” ile örnekleyen kişi, Eflatun Cem Güney’dir. Doğan Kaya da Türkiye’de usta çırak ilişkisi çerçevesinde oluşan sekiz âşık kolu tespit ettiğinden bahsetmiş (Kaya, 2007: 92); kolları şekillendiren en önemli üç unsurun ise ayak, ezgi ve halk hikâyeleri olduğunu belirtmiştir⁷⁴ Bir yörede âşık kolu ya da kollarının oluşması, geleneğin canlılığına, âşık sayısının diğer yörelere göre daha fazla olduğuna işaret edebilir (Kaya, 2007: 94). Bir yörede tek bir âşık kolu olabileceği gibi birden fazla odak şahsiyetin etrafında şekillenen birden fazla âşık kolu da ortaya çıkabilir (Sivas, Tokat).

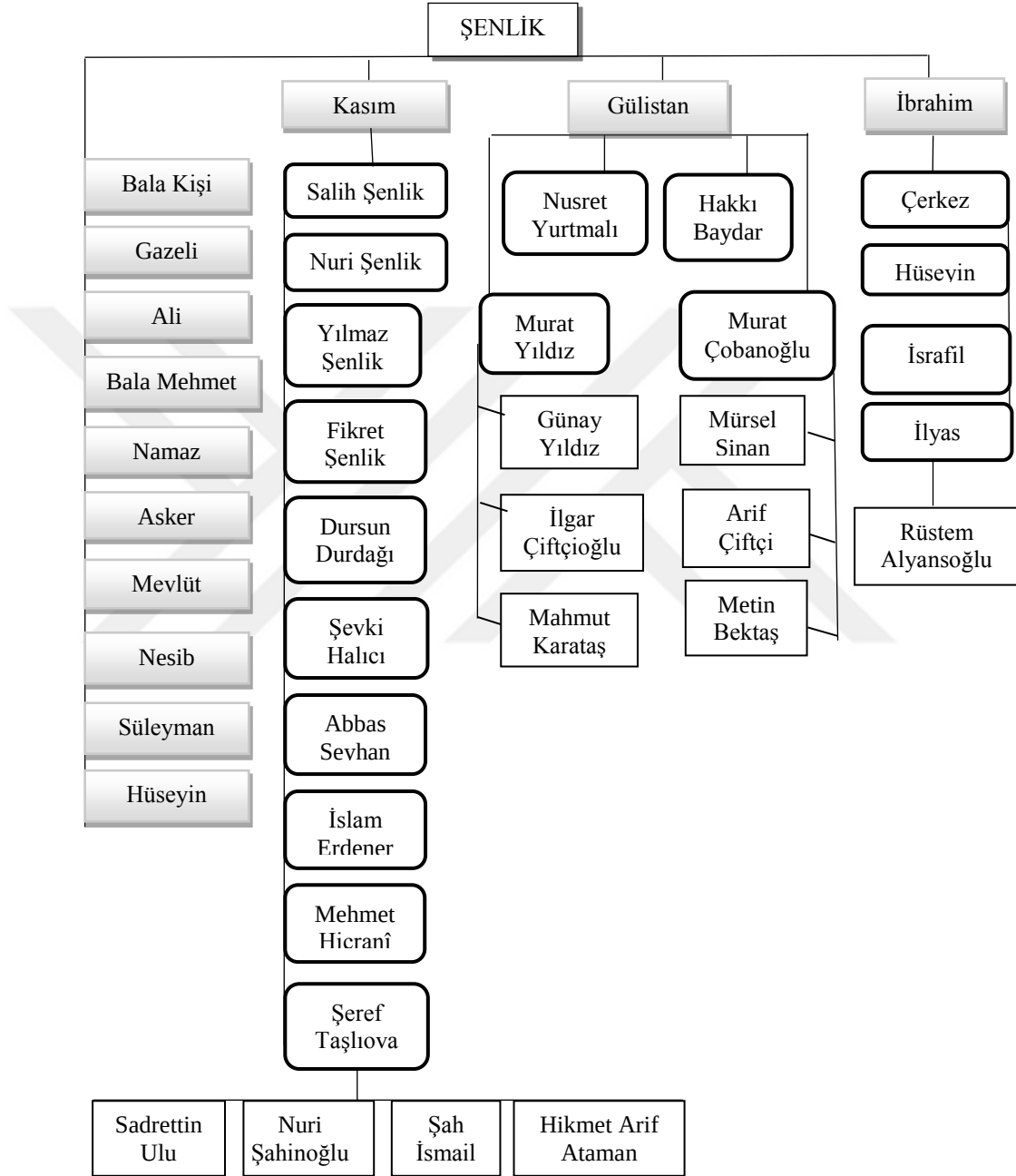
Doğan Kaya’nın tespit ettiği sekiz kol dışında farklı kaynaklarda rastlanan dört ayrı kola daha bu çalışmada yer verilmiştir. Pir Sultan Abdal, Kemterî, Kul Hüseyin ve Zileli Talibî’nin odak şahsiyetler olarak yer aldığı bu kollarda Alevi-Bektaşilik ve Halvetîlik gibi tasavvufî etkiler önemli yer tutar.

Türkiye sahasında tespit edilen on iki âşık kolu ve onların süreği niteliğindeki âşıklar mihver şahsiyetleri ve yöreleriyle birlikte aşağıdaki şematik biçimlerle gösterilebilir:

⁷⁴ İlk sekiz âşık kolu, D. Kaya’nın “*Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*” esas alınarak hazırlanmıştır (2007: 92-94).

1. Şenlik Kolu (Doğu Anadolu ve Azerbaycan)

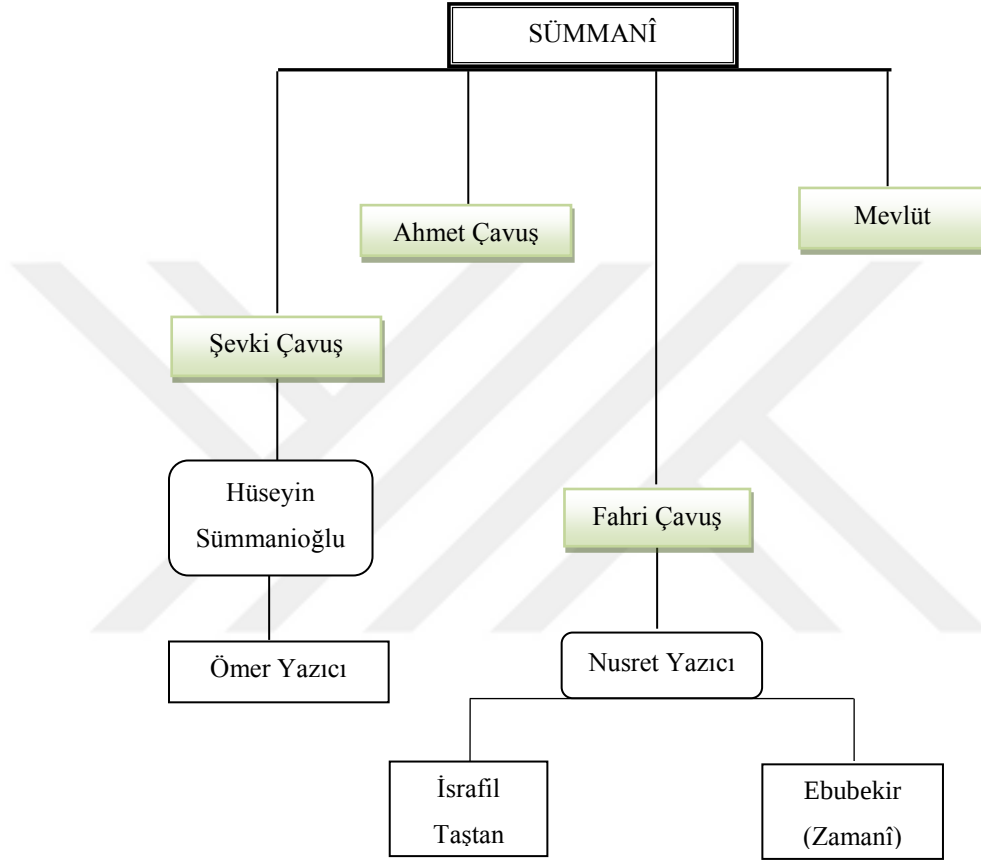
Kars'ın Cıldır ilçesinin Suhara köyünden Şenlik'in mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Asıl adı Hasan olan Şenlik'in ustası Ahılkelekli Âşık Nuri, onun ustası da Hasta Hasan'dır.



Şekil 1.1. Şenlik Kolu

2. Sümmanî Kolu (Erzurum yöresi)

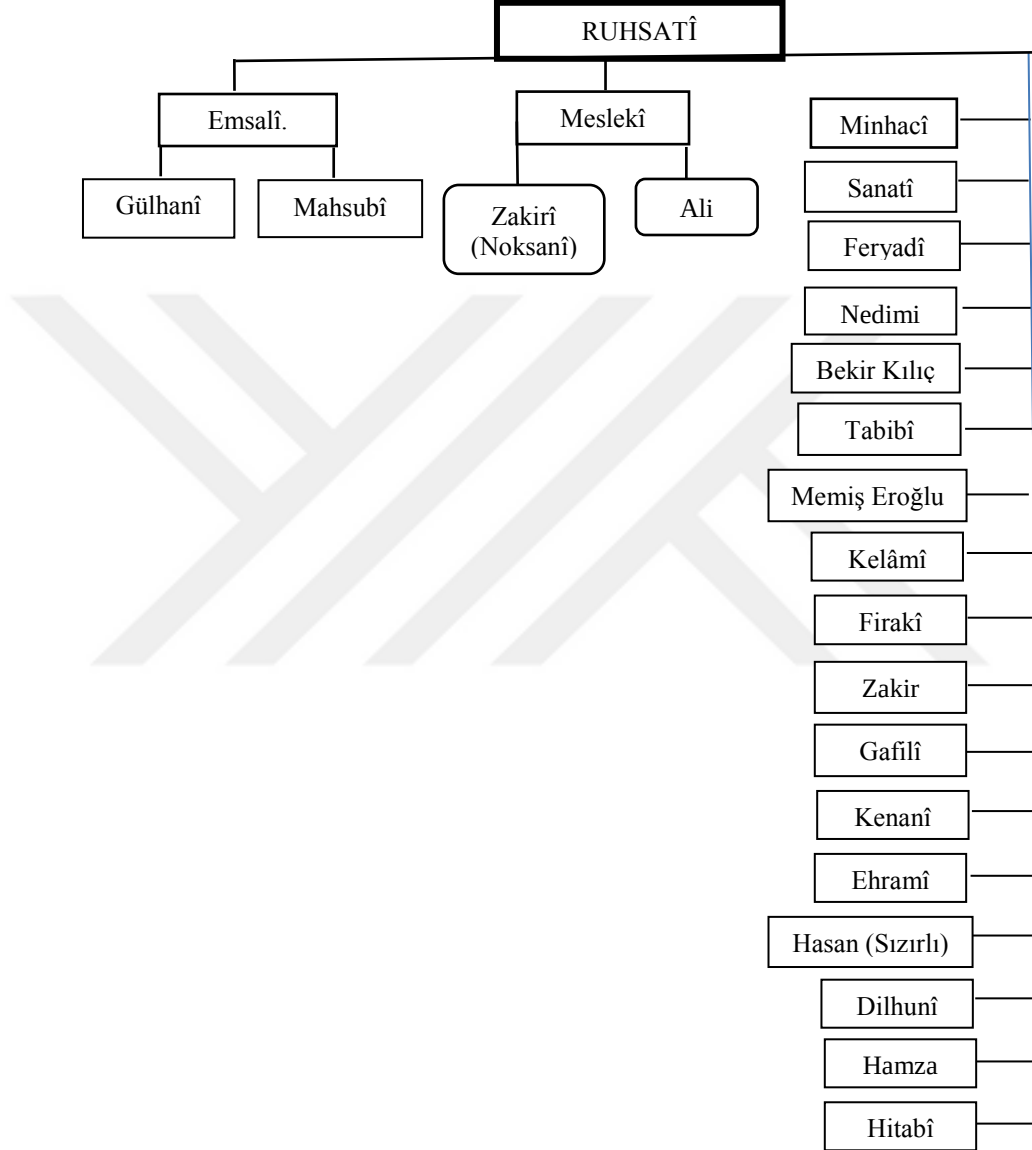
Erzurum'un Narman ilçesi Samikale köyünden Sümmanî'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Asıl adı Hüseyin olan Sümmanî'nin ustası Erbabî'dir. Üslûbu ve eserleri; Erzurum, Erzincan, Gümüşhane, Bayburt, Kars, Artvin yöresi âşıkları üzerinde etkili olmuştur.



Şekil 1.2. Sümmanî Kolu

3. Ruhsatî Kolu (Sivas yöresi)

Sivas'ın Kangal ilçesinin Deliktaş köyünden Ruhsatî'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Asıl adı Mustafa olan Ruhsatî'nin ustası Kusurî'dir. Bu kolda Ruhsatî'nin çıraklarından Memiş Eroğlu'nun oğlu günümüz âşıklarından Ruhsatî Eroğlu da kendisini Ruhsatî kolunda addetmektedir⁷⁵

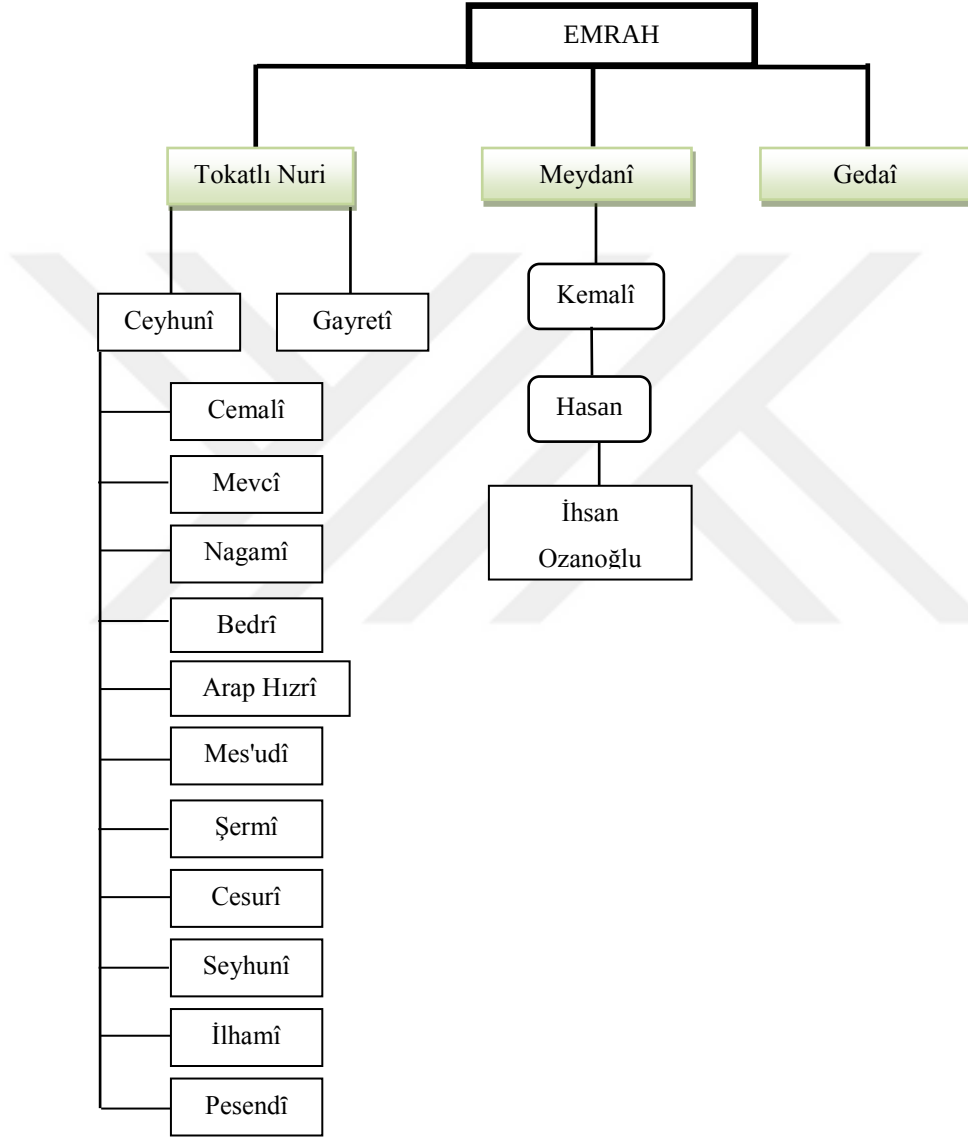


Şekil 1.3. Ruhsatî Kolu

⁷⁵ “Kangal Alacahan’danım Sivas’tır benim ilim
Mevlâm biliyor halimi ona açıktır elim
Hak ruhsat vermiş söyletir asla tutulmaz dilim
Bu meydanlar unutmazlar biz Ruhsatî koluyuz” (Eroğlu, 2016: 250).

4. Emrah Kolu (Tokat, Kastamonu yöreleri)

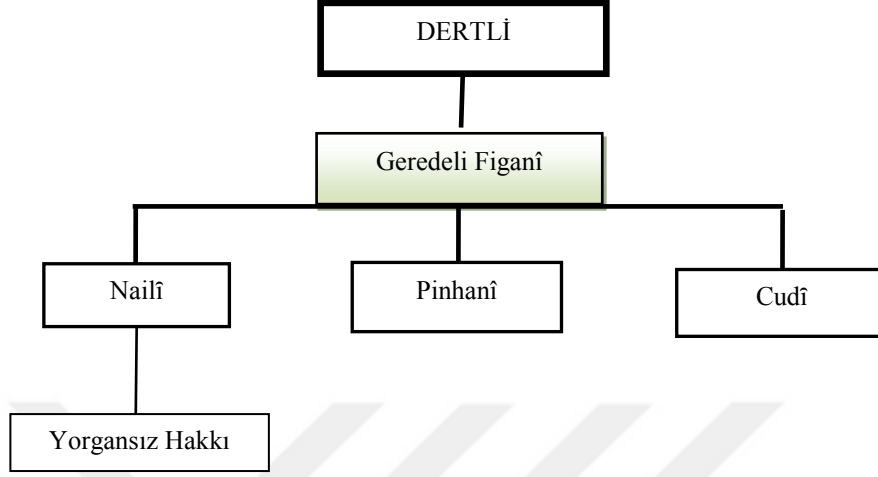
Erzurum'un Palandöken ilçesinin Güzelyurt köyünden Emrah'ın mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Âşığın asıl adı bilinmemekte, "Emrah"ın mahlas olduğu tahmin edilmektedir.



Şekil 1.4. Emrah Kolu

5. Dertli Kolu (Bolu, Kastamonu, Çankırı yöreleri)

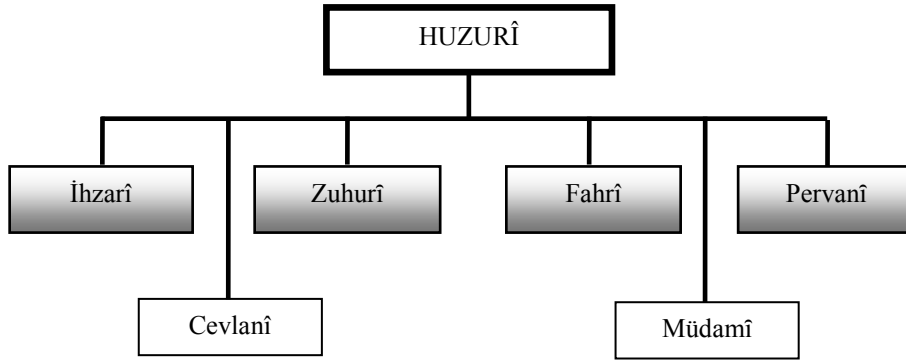
Bolu'nun Yeniçağa ilçesinin Şahnalar köyünden Dertli'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Dertli'nin asıl adı İbrahim'dir.



Şekil 1.5. Dertli Kolu

6. Huzurî Kolu (Artvin Yöresi)

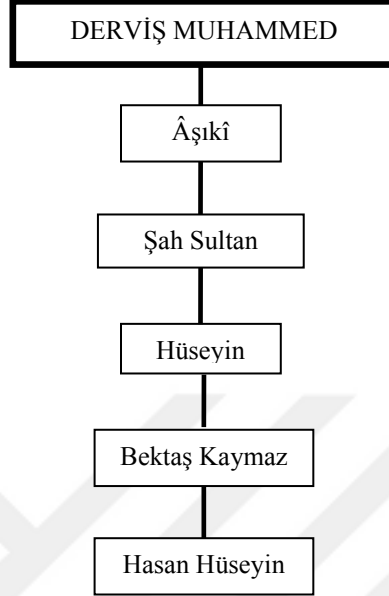
Artvin'in Yusufeli ilçesinin Esenkaya köyünden Huzurî'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Asıl adı Ali Coşkun olan Huzurî'nin ustası İznî'dir.



Şekil 1.6. Huzurî Kolu

7. Derviş Muhammed Kolu (Malatya Yöresi)

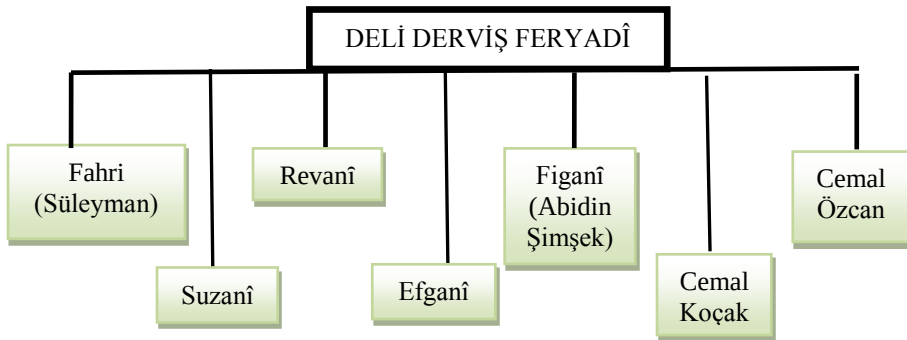
Malatya'nın Arguvan ilçesinin İsa köyünden derviş Muhammed'in mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur.



Şekil 1.7. Derviş Muhammed Kolu

8. Deli Derviş Feryadî Kolu (Sivas yöresi)

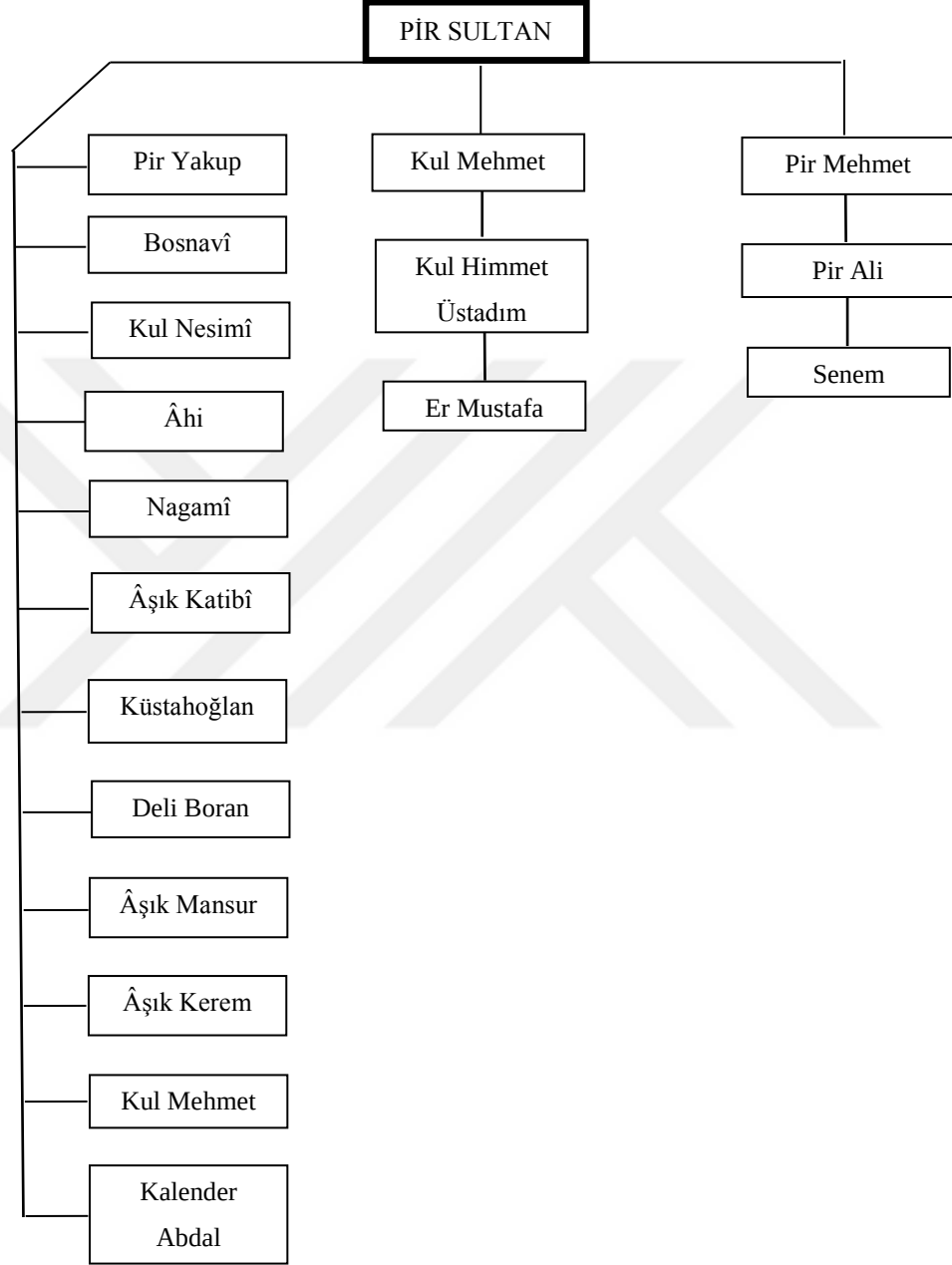
Sivas'ın Divriği ilçesinin Derimli köyünden Feryadî'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Feryadî'nin asıl adı Mehmet'tir. Sarı Turna adını verdiği sazına kendine has bir ezgi üslubunu temsil eden bir perde ekleyip "Deli Derviş Perdesi" adını verdiği için bu adla anılmaktadır.



Şekil 1.8. Deli Derviş Feryadî Kolu

9. Pir Sultan Abdal Kolu (Sivas Yöresi)

Sivas'ın Yıldızeli ilçesinin Banaz köyünden Pir Sultan Abdal'ın mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Asıl adı Haydar olan Pir Sultan'ın Şah Hatayî ve Kaygusuz Abdal'dan etkilendiği bilinmektedir.

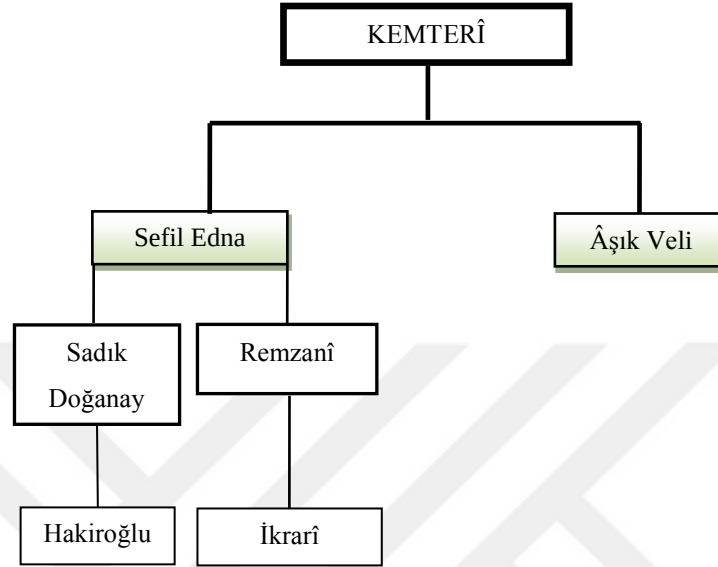


(Gülçiçek'ten akt. Doğan, 2012: 49).

Şekil 1.9. Pir Sultan Abdal Kolu

10. Kemterî Kolu (Tokat Yöresi)

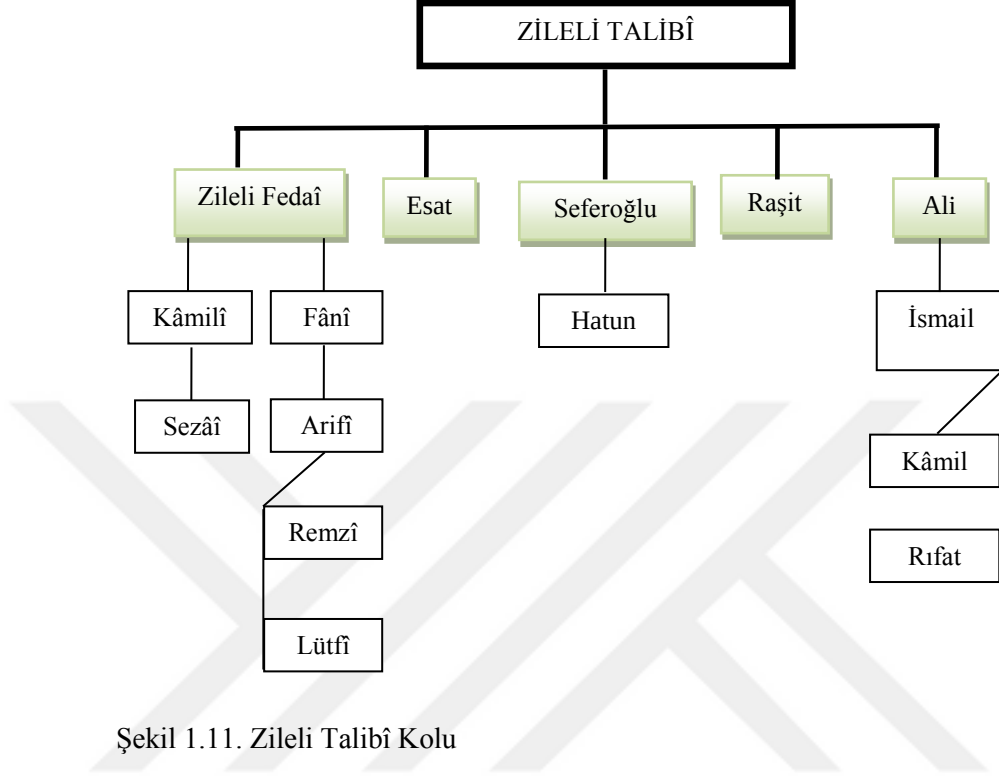
Aslen Horasan'dan göçme, Tokat'ın Zile ilçesinin Yücepınar köyünden Kemterî'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Kemterî'nin asıl adı Yusuf'tur.



Şekil 1.10. Kemterî Kolu

11. Zileli Talibî Kolu (Tokat Yöresi)⁷⁶

Tokat'ın Zile ilçesinden Talibî'nin mihver şahsiyet olarak çıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur.

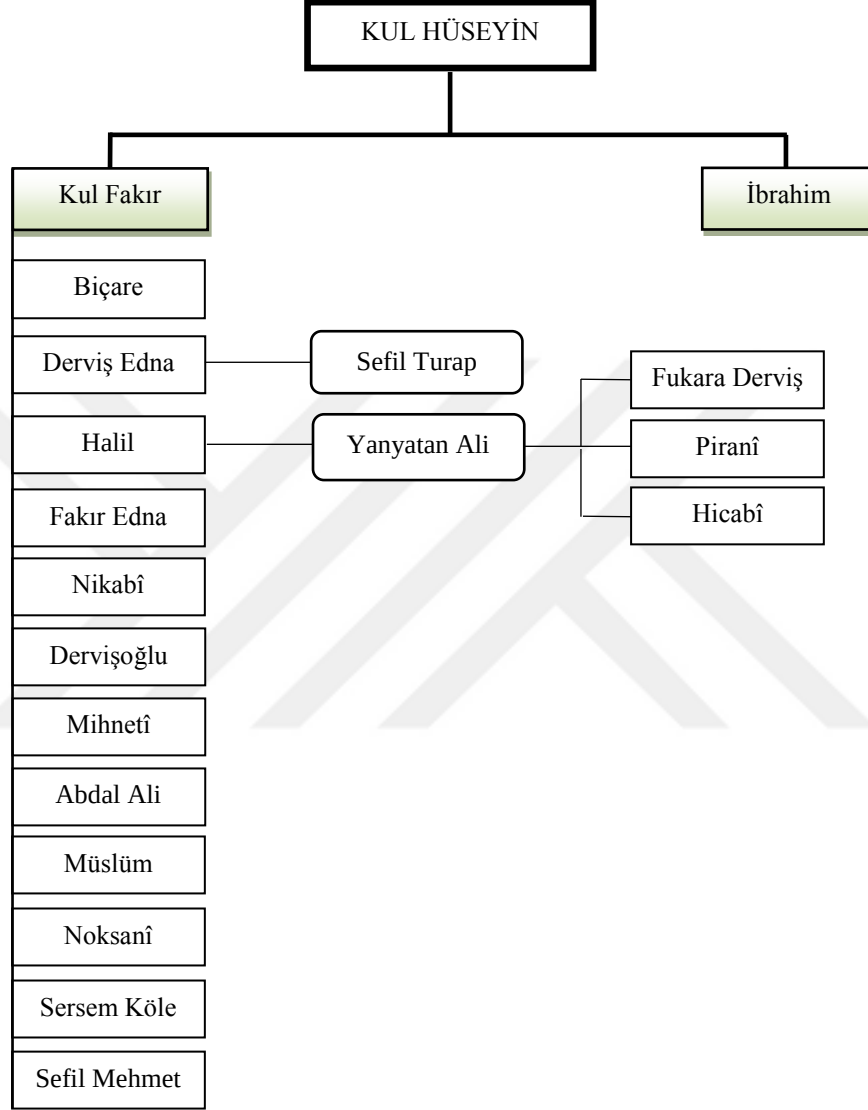


Şekil 1.11. Zileli Talibî Kolu

⁷⁶ “Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yardımcı tarafından, “Tarihi ve Kültürüyle II. Zile Sempozyumu”nda (6-9 Ekim 2011) “Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Zileli Talibî Kolu” başlığı altında bildiri olarak sunulmuştur.” (Yardımcı’dan akt. Doğan, 2012: 47).

12. Kul Hüseyin Kolu (AmasyaYöresi)

Amasya'nın Suluova ilçesinin Hazanlı köyünden Kul Hüseyin'in mihver şahsiyet olarak ıraklar yetiştirdiği çevreyi içine alan koldur. Asıl adı Hüseyin olan âşığın ustası Sefil Sersem'dir.



(Akbulut, 2021: 252)

Şekil 1.12. Kul Hüseyin Kolu

2.6.2. Azerbaycan Sahası Âşık Muhitleri ve Etkileşim Süreçleri

Muharrem Qasımlı, Azerbaycan sahasında dünya görüşü, söyleyiş, biçim, usta-çırak ilişkisi, himaye gibi etkilerle ve yöre adları çerçevesinde oluşan 16 âşık muhitini (kolu) listelemiş; Türkiye sahasında “Erzurum Âşık Muhiti, Kars Âşık Muhiti” olarak adlandırılan muhitleri de Azerbaycan-Türkiye âşık sanatı arasında bir geçiş köprüsü olarak kabul etmiştir. Urmiya ve Çıldır âşık muhitlerinde de aynı özellik görülmektedir (Qasımlı, 2011: 172-173). Naile Asker, bu ayniyeti “(...) iki bölgenin ortak özelliklerini sanatında birleştirmiştir. Onun Kars-Gümrü ve Borçalı âşık muhitine bağlılığı ve etkisi de su götürmez bir gerçektir.” ifadeleriyle Şenlik’le bütünleştirmiştir (Qasımlı, 2009: 10).

Azad Nəbiyev, bir okul mahiyeti taşıyan âşıklık sanatının Türkiye ve Azerbaycan sahasında görüş, düşünüş, söyleyiş ve icra hususiyetlerinin yayılma ve varyantlaşma sonucu meydana gelen farklılaşmasını, bölgelere has mektepleri dört ana grupta toplamıştır (Nəbiyev, 2006: 43-216).

Tablo 1.1. Âşık Muhitleri ve Mektepleri (Qasımlı-Nəbiyev)

MUHARREM QASIMLI	AZAD NEBİYEV
1. Gencebasar âşık muhiti 2. Borçalı âşık muhiti 3. Göyçe âşık muhiti 4. Dereleyez âşık muhiti 5. İrevan âşık muhiti 6. Çıldır âşık muhiti 7. Şirvan âşık muhiti 8. Derbend âşık muhiti 9. Qarabağ âşık muhiti 10. Naxçıvan âşık muhiti 11. Qaradağ-Tebriz âşık muhiti 12. Urmiya âşık muhiti 13. Zencan âşık muhiti 14. Xorasan âşık muhiti 15. Save âşık muhiti 16. Qaşqay âşık muhiti	1. Anadolu Mektebi Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Dertli, Dadaloğlu, Seyrani, Zülali, Sabit Müdamî, Cemal Hoca... 2. Şirvan Mektebi - Şamaxı âşık muhiti - Şabran âşık muhiti - Xaltan âşık muhiti - Derbend âşık muhiti - Şeki-Zaqatala âşık muhiti - Salyan-Muğan âşık muhiti 3. Tebriz Mektebi - Qaradağ âşık muhiti - Urmiya âşık muhiti - Zencan âşık muhiti - Hemedan âşık muhiti - Save âşık muhiti - Xorasan âşık muhiti 4. Göyçe Mektebi - Borçalı muhiti - Dereleyez muhiti - İrevan muhiti - Çıldır muhiti - Qarabağ Muhiti - Serab âşık Muhiti - Qaşqay âşık muhiti

Qasımlı, Azərbaycan'da bölgələr arasındakı etkileşim süreçlərinin önəminə və bu süreçləri yaradanların daha ziyadə âşıqlar oluşuna vurgu yaparak âşıklık sanatının Azərbaycan'da ortaya çıktığı gündən bu yana hər zaman tarixi şərtlər və sosyo-ekonomik ilişkiler çərçəvinde belli coğrafi-kültürel bölgələri kendi bünyesinde birləştdirdiyini iləri sürməkdir. Ona görə âşık sanatının ortaya çıktığı dövəmlərdə ulaşım imkân və tekniklərinin sınırlı oluşundan, coğrafi şərtlərin çətinliğindən dolayı hâk qruplarının yerleştiği yerlər doğâl olarak bölgələrə və küçük çəvreələrə ayrılmıştır. Bölgələr arası gidiş gelişlərin uzun zaman alması, coğrafi-ekonomik şərtlərin elverişsizliğı aynı yerlərdə küçük çəvreələrlə sınırlı ekonomik-kültürel ilişkilerə sahip bölgələr meydana getirmiş və bunların da çeşitli kollara ayrılmasını ortaya çıkarmıştır. Bu bölgələr arasında bir at ya da deveylə bir-bir buçuk saatte ulaşılabilir kadar bir məsafə vardır. İşte orta əsirlərin şərtlərində bu tür bölgələrin sosyokültürel zəmini içində öncəliklə âşık muhitləri meydana gəlmiştir. Bu muhitlər də büyük ihtimalə ilkin təkə gələneğinin güçlü olduğu Horasan, Tebriz, Gence, Urmiya, Şirvan gibi gelişmiş bölgələrdə oluşmuştur (Qasımlı, 2011: 168-169)

Ali Kafkasyalı ise Sovyetlər Birliğı dağıldıktan sonra Azərbaycan'ın bağımsızlığını ilan etməsinin sevinci ama Güney Azərbaycan olarak anılan və İran sınırları içində bulunan Türk yurtlarında 2006 yılı itibarıyla 30 milyonun üzerinde Türk'ün bağımsızlığına kavuşmadan yaşamlarını sürdürmələrinin hüznünü yansıttığı “İran Türkleri Âşık Muhitleri” adlı eserində yedi âşık muhitindən bahsetmiştir:

Tablo 1.2. İran Türkleri Âşık Muhitleri

İRAN TÜRKLERİ ÂŞIK MUHİTLERİ ⁷⁷
1. Tebriz/Karadağ âşık muhiti
2. Urmiye âşık muhiti
3. Sulduz/Karapapak âşık muhiti
4. Zencan âşık muhiti
5. Kum/Save âşık muhiti
6. Horasan/Türkmensahra âşık muhiti
7. Kaşkay âşık muhiti

Guliyev, Azərbaycan âşıklık gələneğı içində müziğin sazın və âşığın bir bütün olduğundan, Azərbaycan'daki âşık muhitlərinin bu üç faktördəki benzerlik və fərqliliklərə bağılı olaraq oluştuğundan söz etmiştir (Guliyev, 2006: 263). Ona görə, batı bölgəsi, Dede Korkut'un ozanlık ruhunun hâkim olduğu, sazın ön plana çıktığı bir bölge və muhittir. Doğu muhiti və bölgəsində ise sazın yanında nefesli çalgılarla

⁷⁷ (Kafkasyalı, 2006)

birlikte başka enstrümanlar da vardır. Halk makamları ve müziğiyle sazın sentezi gibidir ve güney âşık sanatı ve muhiti de doğu muhitiyle benzerlik arz etmektedir.

Öcal Oğuz'a göre Erzurum, Kars bölgesi âşıkları ve Azerbaycan âşıkları arasında gidiş gelişler, atışmalar, benzer icralar olduğu bilinmektedir. Osmanlının çöküş dönemi, Bolşevik ihtilali ve benzeri nedenlerle Azerbaycan bölgesi üzerindeki İran ve Rus etkisinin artışı, iki saha arasındaki iletişimi olumsuz etkilemiş, Sovyetler Birliği'nin dağılması ve Türk cumhuriyetlerinin bağımsızlaşmalarına kadar bu problem devam etmiştir (Oğuz, 1993: 35-36).

Sonuç olarak ister Türkiye sahasında isterse kuzey ya da güney Azerbaycan sahasında meydana gelmiş olsun bütün âşık kollarında âşıklığın gezgin olmakla pekiştiği inancı hâkim olduğu için her âşık, diyar diyar gezerek kendine ve sanatına özgü maksatlarını gerçekleştirmek istemiştir. Bu gezginlik, âşığın memleketinden çıkıp kendi köyünün çevresi, kasabası ya da şehrini gezmekle sınırlı kalmamıştır. Başka köy, kasaba ve şehirlere; uzak ya da yakın farklı ülkelere giden âşıklar, kendileriyle birlikte geleneğe mahsus kültür verimlerini de yeni kişi ve çevrelere taşımışlardır. Yani kollar arasındaki yahut muhitler arasındaki iletişim ve etkileşim süreçleri âşıkların kendilerini geliştirirken özelde âşıklık geleneğini, genelde de toplum kültürünü biçimlendirmiştir.

3. GÖÇERLİK OLGUSU BAĞLAMINDA TÜRKİYE VE AZERBAYCAN SAHASINDA ÂŞIK SEFERLERİ

“Göç; iktisadî, sosyal veya siyasî sebepler yüzünden insanların, toplulukların yer değiştirmesi, hicret.” (ÖTS, 1995/2: 1018) şeklinde tanımlanır. Göçerlik ise göç işini bir yaşam biçimi haline getirmek ve sürekli yer değiştirmek demektir. Türk kültür tarihi, göçerevli bir toplum yapısıyla şekillenmiştir ve Türk’ün mayasında göçerlik vardır. “Türk töresinin özünü göçebelik oluşturmaktadır. Ziya Gökalp’in ‘Eski Türklerin göçebelikleriyle töreleri arasında bir ilişki vardı. Göçebelikleri törelerinden, töreleri de göçebeliklerinden kaynaklanıyordu.’ şeklindeki değerlendirmeleri, bunu kanıtlamaktadır.” (Özdemir, 2017: 558)

Ali Yakıcı, Avrupa’da ozanlık kültürünün gelişmesinin ve hatta Almanların Nibelungen, Dietrich ve diğer destanlarındaki ozanca söyleyişin Attila’nın Avrupa içlerine kadar gelmesiyle oluştuğuna işaret etmiştir. Oğuzların Türk’e mahsus ozanlık geleneğini, batıya göç yoluyla Türkistan’dan Azerbaycan’a; Karadeniz’in güneyinden Balkanlara göç etmek suretiyle de Balkan sahasına taşıyarak geniş coğrafyalarda yaşattığını belirtmiştir. Ona göre Balkanların belli bir kısmını da içine alan Türkiye sahasının ozan/baksı kültüründen âşıklığa geçişte en önemli ve güçlü kimliği, “ilden ile bigden bige” gezen ozan tipi Dede Korkut’tur. Millî, dinî, siyasî, sosyal ve kültürel her alandaki geçişlerin bütün izleri, onun ismiyle müsemma hikâyelerde takip edilebilir (Yakıcı, 2007: 41). Bu kadim geleneğin yansımaları, toplum hayatının her dönemi ve alanında görülmüştür. Askerlik ve savaşçılıktan devlet düzenine, yeme içme alışkanlıklarından giyim kuşama, sosyal yaşamdan iktisadî politikalara, sanattan felsefeye her alanda Türk’e has kültür ve göçerlik izlerine rastlamak mümkündür.

Ziya Gökalp’in Türkçülüğün programı çerçevesinde Türk olmanın temel gereklerinden olan dilde Türkçülükten hemen sonra “Bedîî Türkçülük” (Gökalp, 1968: 125) başlığıyla muhafaza edilmesi gereken ikinci saha olarak belirlediği temel ilke, sanatta Türk’e yaraşır değildir. Bu ilkenin en millî şubelerinden biri de âşıklık sanatıdır. “Türk kültürü gibi, âşıklık geleneği de göçlerin, dolayısıyla etkileşimlerin ürünü ve bütünüdür.” (Özdemir, 2018: 49) Âşıkların hayatında sanatlarının bir gereği olarak alışlagelmiş, çoğu zaman geçici ve belli zaman aralıklarıyla sınırlı (zamanı belli düğünlerin âşığı olarak davet edilip düğün bitince memleketine dönmek gibi) bazen de

kalıcı göçler yaşandığı bilinmektedir. “Çoban Məhəmmədin Yalanbol Səfəri” anlatmasında bu türden bir zorunlu göçe tabi tutulma söz konusudur: “1918-ci ildə Ermənilər Göyçəni viran edəndə, Məhəmməd də doğma yurddan⁷⁸ qaçqın düşmüşdü⁷⁹. O, ailəsini üç il Kəlbəcərdə saxladı, Şura hökuməti qurulandan sonra, Ağkilsə kəndində qayıtdı⁸⁰. Ermənilər kəndi talamış⁸¹, evləri yandırmışdılar.” (İsmayılov-Ələkbərli, 2011/XXV: 298) Aynı şekilde Âşık Şenlik, bir Acem Beyi’nin daveti ve eğer icabet etmezse öldürüleceği tehdidiyle Azərbaycan’a gitmiş; Bey’in âşıklarıyla atışmalar yapmış, hepsini mat etmiş ancak rakiplerini yense de onların muhteris kıskançlıklarını yenememiş ve yemeğine gizlice katılan uzun vadeli bir zehirle öldürülmüştür. Sılasına ulaşmadan, dönüş yolunda, kendi köyüne yakın Delever Köyü’nde yatağa düşmüş, gözleri yolda sevdiklerini beklerken son nefesini vermiştir (Özbek, 1969: 92, 96).

Aslında âşıklarda daha çok millî geleneğe bağlı konar-göçerlik tabiatından ve âşıklık karakterinin özü ve gereği olan gezginlik töresinden kaynaklanan bir göç olgusu mevcuttur. Gezgin olmayan âşık, kendi camiasında da halk nezdinde de işinin erbabı kabul edilmez. Bâde rüyasını memleketinde görmüş ve âşıklığa öyle başlamış bile olsa, sonrasında âşığın seferlere çıkması, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde, üstadına tabi olarak onun seyahatlerine eşlik etmesi gerekmektedir. Çünkü erginlenme ve olgunlaşma süreçlerinin önemli bir bölümü, bu seferler esnasında tamamlanmaktadır. Hatta bazen âşığın ömrü bu seyahatlerde geçtiği gibi yine bu seyahatlerde sonlanabilir. Hem dedelik görevi hem de gezgin âşıklık sanatını Sinop, Kastamonu ve Burdur dışında (Kaya, 2015a: 209) Türkiye’nin bütün şehirlerini gezen Davut Sularî, son nefesini de Erzurum’da, Âşık Ali Rahmanî’nin kahvesinde karşılaşma yaptığı bir icra sırasında 18.01.1985 tarihinde vermiştir. Sulari, 40 yıl boyunca “Leyla” ismini verdiği atıyla sadece Türkiye’yi değil Avrupa’nın 11 ülkesiyle birlikte Ön Asya’da İran, Irak ve Suriye’yi dolaşmıştır (Kaya, 2015a: 213).

Âşıkların göçlerini Reyhanî özelinde ele alan Meltem Şimşek Öksüz, bu seyahatleri geçici ama sürekli birer yolculuk, en yaygın adıyla, “sefer” adlandırmasıyla değil de genel olarak “göç olgusu” başlığında işlemiştir. Aslında göçerliği bir olgu ve millî karakter sayarak âşıklık töresindeki gezginliği, bu temel

⁷⁸ Doğma yurt: Doğup büyüdüğü yer, memleket.

⁷⁹ Qaçqın düş-: Göçmek veya kaçmak zorunda kalmak.

⁸⁰ Qayıt-: Dönmek.

⁸¹ Tala-: Talan etmek.

olguya bağlı istemli istemsiz seyahatler şeklinde birer olay kabul etmek ve “sefer” şeklinde adlandırmak daha doğru bir yaklaşımdır. Öksüz, çalışmasının yer aldığı konferansın⁸² teması gereği konuyu daha genel bir yaklaşımla ele almış ve söz konusu göçlerle ilgili 12 ayrı neden tespit etmiştir:

1. Ekonomik Sebepler Yüzünden Göç Etme
2. Konar-Göçer Yaşam Sebebiyle Göç Etme
3. Askerî Nedenlerden Dolayı Göçebe Olarak Yaşama
4. Siyasi Nedenlerle Göç Etme
5. Âşıklık Mizacı Yüzünden Göç Etme
6. Eğitim Amacıyla Göç Etme
7. Devlet Büyüklerine Yakın Olmak İçin Göç Etme
8. Savaş Sebebiyle Göç Etme
9. Sevgiliyi Aramak İçin Gurbete Çıkma
10. Başlık Parası Toplamak İçin Gurbete Çıkma
11. Ailenin Memuriyeti Sebebiyle Göç Etme
12. Aşk Acısı Yüzünden Göç Etme (Öksüz, 2017: 263).

Ayrıca bütün bu sebeplere dair örneklerle birlikte, önem derecesine göre âşıklık mizacını birincil temel neden olarak belirlemiştir. Kurumsal mizacın gereği veya başka herhangi bir nedenle de olsa gidilen yer gurbettir ve insan tabiatı, memleket özlemine meyillidir. Âşıklığın bir başka meyli ise Mecnun meşrepli oluşturmaktadır. Bu yüzden yurttan, yuvadan uzaklık ve ana/ata/yar hasreti; âşığı kurtla, kuşla konuşacak kadar bedbin edip zayıf düşürebilmektedir: “Ağ Aşık və Süsenbər” destanı içinde anlatılan Ağ Âşık’ın Urum seferinde, eşi Süsenber’den ve çocuklarından ayrı düşen âşık, yârine turnalarla selam göndermektedir:

Bu 40 gün Ağ Aşık üçün 40 ile⁸³ beraber oldu. Canına vesvese düşdü. Dağı arana⁸⁴, aranı dağa daşdı. Baxdı ki, budur bir destə durna qatarı sef çekib vetene sarı⁸⁵. Üreyi qubar eyledi⁸⁶. Sazı köynəkdən çıxardı. Zilini-zil, bemini-bem eyledi. Götürdü görək Urumdakı halını ehli-eyalına⁸⁷ nece ismarladı. Terefindən bir erz eyleyek, siz de şad olun:

Qərib-qərib öten durna,
Durna, yara salam söyle.
Bir-birine yeten durna,
Durna, yara salam söyle (İsmayilov-Ələkbərli, 2010/XVII: 366).

Örnekler çoğaltılabileceği gibi âşıkların nereden nereye seyahat ettikleri, bazı âşıklar özelinde kitaplık çapta birer çalışmaya dönüştürülebilir. Sözelimi Süsenber’e hasretiyle turnalarla konuşan ve asıl adı Allahverdi olan Ağ Âşık’ın memleketi, Şerul

⁸² 2017 Londra Göç Konferansı.

⁸³ İl: Yıl.

⁸⁴ Aran: Ova.

⁸⁵ Vetene sarı: Vatana doğru.

⁸⁶ Üreyi qubar eyledi: Gönlü kederlendi.

⁸⁷ Ehli-eyalına: Aile.

bölgesinin Kosacan şehridir. İran'ın o bölgeye saldırıları onu Göyçe bölgesindeki Kerkibaş'a yerleşmek zorunda bırakmıştır. Yalnızca bu göçle de kalmaz, âşıklık istidadı gereği zorla sefere götürülür (İsmayılov-Ələkbərli, 2010/XVII: 341-373).

Anadolu sahasında “İzmir’de ikamet etmekte olan Âşık Ali Rıza Ezgi; 1949 yılında Kars’ın Arpaçay ilçesine bağlı Taşdere (Sosgirt) köyünde dünyaya gelmiştir.” (Ekici, 2022: 389) 1974 yılında ekonomik sebeplerle İzmir’e taşınmak zorunda kalmıştır (Ekici, 2022: 391). “Müdamî, babası Molla Karaman’ın imam olması dolayısıyla küçük yaştan itibaren Posof, Ardahan, Digor, Hanak, Damal gibi ilçeleri gezmiş; buralardaki kültür havasını teneffüs etmiştir.” (Özsoy ve Ataman, 1993: 20) Ustası Yakuboğlu Âşık Tevfik’le 19 yaşındayken başlayan gezgin âşıklık serüveni hayatı boyunca da devam etmiştir Türkiye’nin 53 vilayetine, ayrıca birkaç defa Gürcistan’a, İran’a ve Nahcivan’a âşıklık icrası için gitmiştir (Özsoy ve Ataman, 1993: 31). Erzurumlu Emrah; Trabzon, Sivas, Tokat illerinde ikamet etmiştir. Onun göç ve seyahatleri, âşıklığın bir kalıba sığmayan hercaî mizacının sonucu olarak kabul edilebilir (Ural, 1976: 18-34). Âşık Ali’nin⁸⁸, Ağacan’ın⁸⁹ Türkiye seferleri olduğu gibi, Muhibbî’nin Gence’ye⁹⁰, Mahirî’nin Azerbaycan’a ve İran Azerbaycan’ına⁹¹, Şenlik’in Azerbaycan’da Borçalı, Gasımlı, Beyler, Şülöyür kentlerine seferleri mevcuttur (Saracılı, 1992: 107). Ayrıca Orhan Özbek, Şenlik’in İran Azerbaycan’ında zehirlendiğinden bahsetmektedir (Özbek, 1969: 92).

Geçim sıkıntısına bağlı öncelikli neden olarak daha müreffeh bir hayat hayaliyle gerçekleşen göçlerin bir kısmı, köylerden ve kasabalardan şehir merkezlerine ve bilhassa Ankara, İstanbul, İzmir ve Bursa gibi büyükşehirlere yapılmıştır. 30 Ekim 1961 tarihinde Almanya ile yapılan iş gücü anlaşmasının ardından ilk önce Almanya’ya başlayan göçler, daha sonra Hollanda, Fransa, İsviçre, Danimarka, Belçika gibi Avrupa ülkelerine de yapılmaya başlamıştır. İş ve aş umuduyla yola düşen bu göçerler arasında âşıklar da vardır.

⁸⁸ (İsmayılov-Ələkbərli, 2011/XVII: 373-413).

⁸⁹ (Məmmədli, 2013a:186-197)

⁹⁰ Muhibbî bir şiirinde gezdiği yerleri sayarken şu dördlülüğü söylemiştir:

Bağdat Şam Mısırı hem İstanbuli (u)

Gencesi, Kırımı, Gürcistan eli

Ben teki garibi hem Anadolu (u)

Değer sırma zilfin teli göründü (Özder, 1940: 14)

⁹¹ Mahirî, Mahitaban’a kavuşmak için Türkiye’den İran’a geçmişti (Gökalp, 1985: 42).

Âşıklık sanatı, Türkiye’de her ne kadar itibarî bir değer ifade etse ve bu değer, az sayıda âşık için doyurucu olsa bile pek çok âşık ve ailesinin geçimini temin etmekten uzaktır. Âşık Mustafa Aydın, kendisi âşıklıkla geçimini sağlayabilen nadir bir gelenek aktörü olarak evlilik vesilesiyle Ankara’ya göç etmiş, sadece âşıklıkla ilgili olarak değil, başka mesleklerin erbabı olarak da garibanın yaşam şartlarını ve Anadolu köylüsünün içinde bulunduğu vahim durumu, kendi memleketi olan Kars’a bağlı Selim ilçesinin Beyköy’ü üzerinden oğluna öğütleme yoluyla anlatmıştır.

Sakın durma bu ellerde yaşanmaz
Git de hayatını kazan sen oğul
Dağları kar sekiz ayı aşılmaz
Bu hayatın çilesini yen oğul

Bahar gelir seller ile akarız
Kalorisi eksik tezek yakarız
Döner diye yollarına bakarız
Sen unutma vatanını an oğul

Bin güçlkle bu dünyada yaşarız
Dertli olduk derman için koşarız
Bizler yaya karlı dağı aşarız
Sen orada merdesese bin oğul

Mustafa bu hâle döndü şaşkına
O zevkinde gitti girdi köşküne
Koltuktasın faydan olsun düşküne
Derdin ile kahrolmuşum ben oğul (Özhan’dan akt. Sakaoğlu, 2014: 61).

Birer kültür taşıyıcısı kimliğiyle yaşayan ve göç ettikleri bölge ya da ülkelere ait oldukları kültürü beraberinde götüren âşıklar, binbir hayalle ve kısa vadede dönme arzusuyla gittikleri yerlerden ve özellikle de Almanya’dan yurduna bir türlü dönememiştir. Dönemedikleri gibi yaşadıkları hayal kırıklıklarına memleket hasreti, kimsesizlik hissi, dışlanmışlık acısı da eklenmiş; bütün bunlar, yine tek çare olarak dizelere dökülmüş, âşığın sazında-sözünde vücut bulmuştur. Ömrünün 50 yılını Almanya’da geçiren Ozan Nihat; bu zorunlu göçün sancısını, ömrünü heba etmenin hayıflanışını, dönmek üzere gidip de dönemeden kaybolanların yarasını, umduğunu bulamadığı Almanya’ya duyduğu öfkeyi dile ve tele dökmüştür:

Nice ümitlerle kapına geldim,
Beni bir kuyuya attın Almanya.
Çıkış bulamadım, çırpındım kaldım,
Battıkça derine ittin, Almanya.

Ceplerim dolarken dünyam yıkıldı.
Gonca idim, yapraklarım döküldü.
Sıhhatim bozuldu, belim büküldü.
Yedin gençliğimi, yuttun Almanya.

Gözümde tüterken vatanım, yurdum,
Dönüş günlerine hayaller kurdum.
Bırakırsın diye bekledim, durdum.
Salmadın yakamı tuttun Almanya.

Biraz kalıp dönmek idi muradım.
Yıllar oldu, gençlik geçti, kocadım
Yirmi üç yaşında Ozan Nihat'ım
Söyle nerelerde, nettin Almanya? (Karadavut'tan akt. Sakaoğlu, 2014: 63-64)

Söz konusu hayal kırıklığı, yalnızca Avrupa'ya göçen âşıklarla sınırlı kalmamıştır. Ne kenti benimsemeyi başaran ne de köylü kalabilen Anadolu insanı, kentin sunduğu imkânları talep ederken şehrin soğuk yüzü ile karşılaşmıştır. Onu varoş olarak gören, ezen, ikinci sınıf muamelesine tabi tutan kent insanının yabancılaştırması karşısında hem onlara hem de kendi özüne yabancılaşmıştır. Değer algılarını yitirmeye, gelenek öğelerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Hasılı; geçim endişesi içindeki yoksul Türk insanı, Almanya'ya uyum sağlayamadığı gibi kendi ülkesinin kentli yaşamına da entegre olamamıştır. Bunu dile getirme görevi ve kentteki köylü ya da kasabalının tercümanı olma ödevi de yine âşıklara yüklenmiştir (Özdemir, 2017: 152). İş bulamama, bulsa da ezilip hor görülme, çalışıp çabalasa da karşılığını alamama, yok sayılma, ikinci sınıf insan muamelesi görme gibi olumsuz koşullar; bürokrasi üzerinden çaresizliği, yoksulluğu, çözümsüzlüğü, şaşkınlığı da içinde taşıyan tiyatral bir sahne halinde İhsanî'nin dizelerinde dile gelmiştir:

Bekliyordum, odacılar “Müdürün.
İşi vardır git, yarın gel” dediler.
Ertesi gün oldu gittim yanında.
“Eşi vardır git, yarın gel” dediler.

Şu zalim işsizlik yaman mı yaman,
Neylersin, eloğlu tanımaz aman
Saat on bir beyin her gün bu zaman.
“Duşu vardır git, yarın gel” dediler.

İhsanî'yem herif rahat yerinde.
Bilsin ki yaralarım derinde.
İnanmadım bana bir seferinde
“Çişi vardır git, yarın gel” dediler (Kalkan'dan akt. Sakaoğlu, 2014: 67)

Âşığın şiiri, siteleri olumsuzlukları, yılgınlıkları, bunalımları, dışlanmışlıkları ve daha pek çok problemi bünyesinde barındırmıştır. Ancak sırf bir şikâyet aracıymış gibi görünse de gerek köyden kente gerekse memleketinden Avrupa'ya göçen âşıkların söylediği şiirlerde, kaynağından uzaklaşan geleneğin farklı bağlamlarda farklı yaratımlarla yeniden sürdürülebilirlik imkânına kavuştuğu da gözlenmektedir. Nebi Özdemir, geleneği bir yapboza benzetmiş; âşıkları da bu yap-bozu her seferinde yeniden yaratıp zenginleştiren “yaratıcı kültür aktörleri” olarak değerlendirmiştir.

Ona göre asıl yaratıcı olan geleneğin kendisidir ve ona bu niteliği kazandıran göçüp seyahat edebilme niteliğidir (Özdemir, 2017, 570). Benzer bir yaklaşımla Özkul Çobanoğlu, 1960 sonrasında Avrupa'ya göçen Türklerin beraberinde âşıklık geleneğini de götürdüğünü ve geleneğin gurbetin acı tecrübeleriyle tematik olarak daha zengin bir söyleme kavuştuğunu belirtmiştir. Özellikle Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve bilhassa Batı Almanya'da çalışmak için gidenlerin büyük bir bölümü, İç Anadolu ve Doğu Anadolu insanıdır ve bu bölgelerin insanı hayatının her alanında yöresel ve ulusal kültüre bağlı kimliklerdir. Âşıklık geleneğinin en güçlü olduğu Anadolu sahası da yine bu bölgelerdir. Bu insanlar, âşık kimliklerini ve kültür öğelerini beraberinde götürmüş; Avrupa ülkelerinde gönüllerindeki gurbet duygusunu yeniden biçimlendirip kendi ülkesinde gurbetçi olmaktan öte yâd ellerde gurbetçilik temasıyla biçimlendirmiş, daha da zenginleştirmiştir (Çobanoğlu, 2000b: 153-154).

İçinde bulunduğu olumsuz şartları giderip eksilen yanlarını tamamlama, hasret duygularını hafifletme, ötekileştirilme karşısında sivri yönlerini törpüleyip teskin etme ihtiyacı duyan gurbetçiler; bunun merhemini ve rehabilite yolunu, âşıkları dinlemekte bulmuştur. Âşıklar da onların gönül dili, akıl yolu olmuş; söylemek isteyip söyleyemediklerini, içlerinde ukde kalanları, az sözle çok derdi dile getirmiş; bulundukları ve gezip dolaştıkları Avrupa kentlerinde geneli temsil niteliği kazanmışlardır. Eş-dost dilinde “Alamancı” sıfatıyla anılan, kendi memleketlerinde eski yakınlığı bulamayan öz yurdunda da Avrupa'da da ötekileşen gurbetçi; bir yere sığdıramadığı derdini Âşık Şahturna'nın dilinde-telinde dışa vurmaya başarmıştır:

Avrupa'da yabancısın
Sen yurdunda Almancısın
Eğik başın kısık sesin
Hani senin yurdun işçi
Her gün artar derdin işçi (Irmak, 2014: 17).

60'lı yıllar boyunca Avrupa'da milyonları bulan Türkler; varlıklarını hissetmek, kimliklerini korumak kaygısıyla kasetlerden, plakarlardan türküler dinleyerek kederlerini dağıtmaya, rahatlamaya çalışmışlardır (Irmak, 2014: 15). Bulundukları yerde âşıklık sanatını icra eden bir kimlik yoksa gelişen ulaşım ve konuklama vasıtaları yoluyla âşıkları davet etmiş, onun varlığında memleketin kokusunu solumuş, sevdiklerinden bir esinti duymuşlardır. Bu yolla sık sık Avrupa'daki Türkler tarafından davet edilen âşıklar; “Murat Çobanoğlu, Yaşar Reyhanî, Âşık Mahzunî Şerif, İlhami

Demir, Rüstem Alyansoğlu, Fuat Çerkezoğlu, Ahmet Poyrazoğlu, Nuri Çırağı, Yener Yılmazoğlu, Sefil Selimî, Âşık Nurşah (Durşen Mert), Hikmet Arifi Ataman, Sadık Gül, Şahdurna, Ali Kabadayı, Ozan Mustafa Avşar, Âşık Ömer Kadan, Âşık Can Ali” gibi sanatçılardır. Ayrıca Neşet Ertaş, tedavi için gittiği Almanya’da 28 yıl kalmıştır (İrmak, 2018: 57-58). Ozan Çelebi; 48 yıldır Hollanda’da ikamet etmekte, Roermond’da açtığı “Ozan Çelebi Kültür Evi”nde saz dersleri vermektedir (İrmak, 2017: 250). “Hilmi Şahballı, Sefil Selimî vb. gibi, bir süre Batı Avrupa’da kaldıktan sonra yurda kesin dönüş yapan âşıklar da vardır (Nasrattınoğlu, 1997: 153). Âşıkların Avrupa’da yaşamayı seçişi, kalmaya mecbur oluşu gibi durumlar âşıkların Karadenizli Türkücü Erkan Ocaklı’nın “Acı vatan”⁹² dediği bu coğrafyayı ikinci vatanları gibi algılamalarına neden olmuştur.

Âşıkların Avrupa’daki konumlarına bakıldığında üç farklı âşık grubuyla karşılaşılmaktadır: Birincisi işçi olarak Avrupa’ya giden ve oraya yerleşen tip, ikincisi siyasî, ekonomik vs nedenlerden dolayı Avrupa’ya gelen, sanatıyla geçimini sağlayan ve uzun soluklu kalan tip, üçüncüsü ise etkinlik, konser, düğün, festival vesilesiyle Avrupa ve Türkiye arasında sık sık gidip gelen âşık tipi (Fidan, 2019: 104).

Özellikle Almanya’da ikinci nesil Türk çocukları, bulundukları ülkelerin (özellikle Almanya) dillerini öğrenmiş, iyi bir eğitim alarak güzel bir meslek veya iyi kazanan işyeri ya da bir makam sahibi olmuşlardır. Bilinçli girişimlerle vakıflar ve dernekler kurmuş, kurumsallaşarak millî kimlik ve kültürel belleklerini geliştirip yaşatmaya çalışmışlardır. Bu kurumlar vasıtasıyla Türklerin Avrupa’da yüzyüze geldiği dışlama politikası karşısında oluşturduğu psiko-sosyal savunma mekanizmalarından biri de kendi kültürlerini taşıyan, kendi sanatlarını icra eden, kendi dillerinde onları türkülerini, şarkılarını söyleyen sanatçıları davet etmek, orada istihdam etmek; kasetlerini, plaklarını, CD’lerini yapıp satmak olmuştur. Özellikle Almanya’nın bazı şehirlerinde açılan Türkiye’den davet edilen âşıkların, ses sanatçılarının sahne aldığı gazinolar, kaset ve plak satan mekânlar (Kurt, 2021: 89), saz yapıp satan ve çalmayı öğreten saz evleri, başka bir ülkede var olma ve varlığını hissedip hissettirme düşüncesiyle yaratmış oldukları kendilerine özgü sosyal terapi merkezleri işlevi görmüştür. “1972’den beri Almanya’da yaşayan ve Erzurum toprağında teneffüs ettiği türkü-deyiş havasını Avrupa’ya taşıyan Yusuf Polatoğlu Anadolu müziğinin artık Batı Avrupa semalarını inlettğini, Müzik okullarının, saz

⁹² “Almanya acı vatan
Adama hiç gülmeyi
Nedendir bilemedim
Bazıları gelmeyi”

kurslarının giderek arttığını belirtir. “Batı Avrupa’da bir gencimizi saza yani ‘bağlamaya’ bağlamak onu Anadolu’ya bağlamaktır.” der (Irmak, 2014: 24). Aynı düşünce Bekir Şişman tarafından âşıkların kültür aktarımı işleviyle birlikte sorunlara dair farkındalık oluşturması bakımından dile getirilmiştir. Ona göre âşıklar, bir yandan gurbetçilerin vatan hasretini canlı tutarken diğer yandan da orada yaşadıkları problemleri dile getirme görevini üstlenmişlerdir (Şişman’dan akt. Irmak, 2017: 248). Polatoğlu Almanya’da pek çok kez âşık şöleni düzenlemiş, millî kültürün Avrupa’da yaşatılması için gayret göstermiştir. İkinci nesil gençliğin millî bilinç kazanması, kimliğini ve ana yurduna aidiyet hissini kaybetmemesi için saza-söze, halk türkülerine yatkınlıkların bu şölenler vasıtasıyla değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. “Esasen âşıklık geleneğinin temelinde toplumu yönlendirme, eğitme, olumlu yöne kanalize etme vardır; âşık toplumun dili, kulağı, sesi, nefesidir. Bu, dün olduğu gibi bugün de böyledir, yarın da böyle olacaktır.” (Nasrattinoğlu, 1997: 160)

Avrupa’da yaşayan Türklerin zaman içinde kalıcı olduklarının her iki tarafça da idrak edilip kabullenilmesi, ailelerini de götüren Türklerin oralarda meslek ve mülk edinmeleri, ticarî firmalar kurmaları, siyasî oluşumlar içinde yer almaları, seçim yoluyla idarî kadrolarda iş başına gelmeleri ve bir makamı temsil etmeleri; iki toplum arasındaki yaşam standartı ayrılığını azaltmışsa da kültürel farklılık gerçekliğini hiçbir zaman diliminde tamamen yok edememiştir. Almanya’da ikamet eden Ozan Nihat ile Ankara’da yaşayan Şarkışlalı Âşık Ayten Gülçınar’ın 25.12. 2013’te Fransa’nın ST. DIE şehrinde Müzisyen Mehmet Ali Acur’un stüdyosunda yaptıkları karşılaşma, kültürler arası bocalamayı dile getiren örnek bir deyişmedir. Grup Şensesler ve Grup Pampa, Ozan Acur ve Ali Dinger eşliğinde yapılan deyişmede Avrupa’daki yaşam biçimleri, inançlar, batıya mahsus kültür öğeleri, Noel üzerinden dile getirilmiştir. Bu karşılaşmanın mekânı, Türklere ait kuruluşların kendilerine bir varlık alanı oluşturduğunu; orada bulunan diğer sanatçı ve âşıklar, geleneksel Türk sanatının Avrupa’ya taşındığını ve orada yaşatılmaya devam edildiğini; yapılan icranın temsil niteliği kazandığını, Türklerin Avrupa’da bir kimlik olarak kalıcı olduklarını göstermesi açısından önemli ve değerlidir. Karşılaşmada ayağı, Ozan Nihat açmış, Ayten Gülçınar’ın dokundurmalarıyla deyişme hareketlenip hararetlenmiş, Ozan Nihat’ın sözü tatlıya bağlayıp tapşırmasının ardından Gülçınar da sözün sonunu ustaca bir övgüyle tamamlamıştır:

Ozan Nihat:

Avrupaya geldin baktın duruma
Hâlleri aklından yoruyon bacım
Kulak ver burada önce soruma
Bilmem ne hayaller guruyon bacım

Ayten Gülçınar:

Almanya’da Fransa’da gezerken
Neden dalgın dalgın yürüyön hocam
Gençliğini almış yemiş buralar
Sanki hatıralar deriyon hocam

Ozan Nihat:

Ortalık ter temiz her yer pak gibi
Karalar boyanmış olmuş ak gibi
Sen de Fransa’da mekân yok gibi
Çamların altında duruyon bacım

Ayten Gülçınar:

Yılbaşında Noel Baba olmuşsun
Bize türlü hediyeler almışsın
Üç beş geyik bir de gızah bulmuşsun
Rotasız dümensiz sürüyön hocam

Ozan Nihat:

İnsan ne çektiyse dilinden çeker. Sen miydin ona “Çamların altında duruyon”
deyen, aha olduh Noel Baba.

Ozan Nihat:

Maryalara İsa seslemiş bekler
Kilise ruhları beslemiş bekler
Rahibeler çamı süslemiş bekler
Sanki sen de kısmet arıyon bacım

Ayten Gülçınar:

Yohsa Avrupa’yı fethet mi geldin
Çamlarda beklenen İsa mı oldun
Kiliseyi gördün içeri daldın
Vaftiz edip vaaz veriyon hocam

Ayten Gülçınar:

Hocam gelmişken bi de beni vaftiz et.

Ozan Nihat:

Ey sevgili izleyiciler gördünüz değil mi? Âşık Gülçınar’ı sen rahibeye
benzetip dersin o da bizi papaz yaptı.

Ayten Gülçınar:

Estağfirullah öyle demiyom.

Ozan Nihat:

En eyisi işi tatlıya bağhyalım:
Ozan Nihat’ım dosta dolaştık burda
Almanya Fransa dolaştık burda
Gurbetçi canlara ulaştık burda
Her birinden sevgi görüyön bacım
Gurbetçi dostlara ulaştık burda
Onlardan muhabbet görüyön bacım

Ayten Gülçınar:

Gülçınar’ım gönüllerde yaşarsın
Aşkın ile dolar dolar taşarsın
Hak yolunda gece gündüz koşarsın
Sevgi bağlarını örüyön hocam
Aşk ile gece gündüz koşarsın
Sevgi bağlarını örüyön hocam (URL-3)

Ozan Nihat’la 04.12.2022 tarihinde yapılan sözlü mülakat sırasında âşîğın kendisi Almanya’da işçi olarak çalıştığı dönemlerde Avrupa’da ilk defa organize âşîk sohbetlerini, ramazan sohbetlerini başlatan kişinin kendisi olduğunu söylemiştir. Türkiye’de de münferid sohbetlerin olabileceğini ama ilk defa 2008 yılında yine düzenli ve sürekli olarak ramazan sohbetlerini kendisinin başlattığını, kimi zaman tek başına kimi zaman da bir, iki, bazen üç âşîk davet ederek onunla birlikte âşîk icrasını devam ettirdiklerini hatta Ayten Gülçınar’la iki sene üst üste ramazan ayı boyunca Denizli’den başlayıp Afyon, Burdur, Muğla, Aydın gibi çevre illerde dolaşarak sohbetleri birlikte sürdürdüklerini bunu da geleneğin sürekliliğini sağlamak ve bir âşîk olarak kendilerine düşen görevi yerine getirmek için yaptıklarını beyan etmiştir. Kendisine yöneltilen “Âşîk Gülçınar’la Avrupa’da da beraber dolaştınız ve icra yaptınız mı?” sorusuna Gülçınar’ın çok güçlü bir kadın âşîk olduğunu, onun gibi irticali olan bir kadın âşîğa artık rastlanmadığını, ülkemiz ve âşîklık geleneği adına onu kaybedişimizin çok acı olduğunu belirttikten sonra kendi ifadeleriyle şu şekilde cevap vermiştir:

Bu Corona salgınına kadar ben Avrupa’da gelenek hâline getirmiştım. En son 2019’un aralığında gene gittim, beş tane devlet gezdim. Almanya, Hollanda, Belçika, İsviçre ve Fransa’da icralar yaptım; Ocak ayının sekizinde geri döndüm. Sonra salgın çıktı ara verdik. Biz, yıllarca o Noel tatillerinde -Almanca Weihnachten (vaynah) deriz- Aralık ayının 18 veya 19’unda başlar, 20 gün boyunca her gün Avrupa’nın bir şehrinde program yapardık.

Özellikle Frankfurt’ta bulunan Avrupa Demokratik Ülkücü Türk Dernekleri Federasyonu (TÜRK FED) bünyesinde 1993 ve 1994 yıllarında sosyal hizmetler masasında konserler organize ettiğim yıllarda Rahmetli Ozan Arif, Hilmi Şahballı, Ayten Gülçınar gibi pek çok âşîkla Avrupa’da İsveç, Danimarka, İngiltere gibi ülkelerde birlikte şehir şehir gezerek günlerce icralar yaptık. 1986 yılında hacca gittim. Hacdan döndükten sonra rahmetli Yaşar Reyhanî ustayla altı ay boyunca bütün Avrupa’yı dolaştık. Haftalık özellikle cumartesi-pazar günleri genel icralarımız oluyordu. Çünkü malum Avrupa ülkeleri sanayi ülkesi, işçilerin belli bir mesaisi var ve bundan taviz vermezler ama haftanın diğer günlerinde Avrupa’da yaşayan vatandaşlarımızın evlerinde iş dönüşü üç beş ailenin toplandığı daha samimi ortamlarda hemen her günün akşamında çalıp söylüyor, icralar gerçekleştiriyorduk. Oralarda yaşayan gurbetçilerin nazarında bizim varlığımız bir memleket esintisi olduğu için karşılık buluyor, hemen her günümüzü de dolduruyordu. Elbette bu icralardan para kazandık fakat ben hiçbir zaman dilini, telini cüzdanına bağlayan biri olmadığım için karşılığını verirlerse kabul ettik, vermezlerse can u gönülden çalıp söylemeye devam ettik. Yine de ne yazık ki Avrupa’nın parası bizim paramızdan değerli olduğu için en çok Avrupa’da para kazandık. Dediğim gibi benim için birinci derecede önemli olan geleneğimizi yaşatmak ve oradaki soydaşlarımla paylaşmaktı. Buna ömrümü adadım. Hâlâ da hem Avrupa’da hem Türkiye’de hiç ara vermeden bu konudaki gayretlerimi sürdürüyorum.

Görüşmenin gidişatından da anlaşıldığı gibi Ozan Nihat’taki gelenek hassasiyetinin ve millî manevî değerlerin kaybolması konusunda duyduğu endişenin uzun süre gurbette yaşamaktan ve yabancı bir toplumun içinde varlığı ve kimliğini

koruyabilme telaşından olduğu belirgindir. Çünkü Almanya’da iki toplum arasında sıkışıp kalan gurbetçilerden bazıları Avrupa’nın parlak ışıklarına kanıp kaybolmuştur. Bazıları ise Ozan Nihat gibi bir savunma mekanizması olarak kendi kültürüne sıkı sıkı sarılmayı tercih etmiş ve gittiği gibi hatta gittiğinden daha bilinçli bir biçimde varlığını korumayı, kendisi gibi gurbetçilik kaderini paylaşanlarla ilgili de bir sorumluluk duygusu geliştirmeyi, gerektiğinde yaraları olsa da özüne sadakatini ıspatlamış olarak yurda dönmeyi başarabilmiştir. Aynı bilinç, eşinin gönderdiği bir mektuptaki hasret acısını dile, tele getirip;

Yiğidim, erkeğim efendim beyim
Saçlarım ağardı dökülmeden gel
Buludum yağmurum başka ne deyim
Güzelliğim çöküp yıkılmadan gel
(...)
Yaşlandım düşüyor ağızımdaki diş
Ben sana koşarım sen de bana koş
Birkaç tane kerpiç birkaç tane taş
Kabrimde bağrıma dikilmeden gel

şeklinde onun dilinden ifade eden Sefil Selimî’nin Hollanda’da çalışırken Rotterdam’da gönlünden diline dökülen “Değişmem” şiirinde ortaya çıkmaktadır:

Avrupa’yı bana bahşiş verseler
Vatanımın küllüğüyle değişmem
Ezkaza şahlığı reva görseler
Belendiğim höllüğüyle değişmem

Vatan bende ben vatanda tam oldum
Hasretiyle gırtlığa gam doldum
Vatan için can verdikçe can buldum
El yurdunu bir puluyla değişmem

Kemiğimde iliğimde izi var
Şu yarama al yurdundan toprak sar
Ülkemdeki bir kabirden daha dar
Ne kabriyle ne salıyla değişmem

Gördüm ecnebiyi medhetme bana
Özyurdunda yaşa hep kana kana
Birkaç damla tere bir damla kana
Yad serveti yurt malıyla değişmem

Hasret çeken içten içe iniler
Orda neşe olsa derdi yeniler
Özlemlerim birbirini günüler
Bu arzumu yad hâliyle değişmem

Sefil Selimî’ye ora git deme
Töresini töremize kat deme
O yerleri bu yer gibi tut deme
Darlığını bolluğuyla değişmem

Sefil Selimî'nin “değişmem” redifli bu şiiri, onun 1967 yılında gittiği; gurbeti, hasreti, ezilmişliği, ikinci sınıf sayılmayı iliklerine kadar hissettiği Hollanda'dan dayanamayarak yurda dönmeyi seçişinin Avrupa'nın can pahasına vadettiği bolluğa, darlığı tercih ederek beş yıl sonra 1972 yılında tekrar yurda dönüşünün hikâyesidir.

Ozan Çelebi ise dönmek üzere gidip de dönemeyenlerden biridir. Bu, onun ruhunda sürekli yaralar açmakla beraber âşığı yıldıramamış; ustası Reyhanî'den öğrenip aldığı âşıklık mirasını sazıyla-sözüyle, türküsüyle, lebdeğmeziyle, irticaliyle, atışmasıyla 1975 yılında Hollanda'ya götürmüş; vatan hasretini bir nebze olsun bu şekilde dindirmeye çalışmıştır. Orada Ömer Kadan ve Mehmet Seyyahî'yi çırak olarak yetiştirmiş, gurbetçilerin kurduğu vakıf ve derneklerde aktif görevler yüklenmiş, âşıklıkla ilgili yarışmalarda dereceler almış, radyo ve televizyon programları yapmış; Almanya, Fransa, İngiltere ve Belçika gibi diğer ülkelerde âşıklık icraları sergilemiş, konserler vermiştir (Irmak, 2017: 250). Yurda dönemeyişin ağırlığını omuzlarında taşıırken âşıklık sanatı bünyesinde millî, manevî, kültürel bütün değerlerin gurbetçi gençliğe aktarımı yoluyla bir aidiyet hissi ve kimlik bilnci oluşturmayı da görev telakki etmiştir. Ozanlığı bir kültür aktarımı köprüsü olarak değerlendiren Avrupa'daki gençleri kötü alışkanlıktan korumanın ancak bu aktarım sayesinde mümkün olacağına inanmıştır (Irmak, 2017: 251).

Şu ya da bu nedenle göçerlik kültürünün etkisiyle her nereye gitmiş, yerleşmiş, memleketine dönememiş yahut gittiği yere yerleşmeden seyahat maksadını gerçekleştirerek ya da gerçekleştirilerek memleketine dönmüş olsun; mühim olan âşığın kültür içinde yüklendiği, yerine getirdiği işlev ve onun âşıklık kimliğidir. Çünkü bu kimlik, ona sözlü tarih yaratımı ve kültür taşıyıcılığı bağlamında en işlevsel rolü biçmiştir. Kendisiyle seyahat eden yaratımları da coğrafyadan coğrafyaya, nesilden nesile aktarılacak suretiyle yaşatılmış, bir kültürel bellek işlevi görmüştür. Yani gelenek, gelenek olma vasfını seyahat ettirerek yaşattığı ürünlerle kazanmıştır. Seyahatin temel aracı, geleneksel sözlü bellektir. Ürünler, olgunlaştıkça gelenek de sürekliliğini devam ettirerek olgunlaşmış ve söz konusu olan âşıkların özgün imgesi, meydana gelmiştir. Bu oluşumun merkezinde zirve âşıklar olmakla beraber onların yaratımlarında doğan kolektif bir sözlü bellek vardır ve bu bellek, temsil niteliği kazanmıştır (Özdemir, 2017: 563). Bekir Şişman, âşıklık geleneği üzerinden olmasa da Berlin'de yaşayan yeni nesil Türk gençlerinin kültürel kimliklerini muhafaza edip edemedikleriyle ilgili bir anket çalışması yapmış, olumlu

olumsuz sonuçlarını değerlendirmiştir. Araştırmaya göre yeni neslin dini ve kültürel aidiyetlerini yitirmedikleri, Almanya'yı yeni vatanları olarak görseler bile pek çoğunun Türkiye'deki soydaşları ve yakınlarıyla ortak paylaşımları olduğu, Türklük kimliğini ve geleneklerine ait değerleri devam ettirmek istedikleri noktasında olumlu saptamalar yapmıştır (Şişman, 2005: 109). Saptanan aidiyet hissi ve değerleri sürdürme isteğinde ve geleneksel pek çok uygulamayı sürdürüyor olmanın temelinde âşıkların 50 yıla yakın zamandır sürdürdüğü geleneği yaşatma çabasının etkili olduğu düşünülebilir. Hiçbir destek almadan kendi gönüllerindeki aidiyet duygusunun çocuklarına ve başka gurbetçilerin çocuklarına aktarılması kaygısıyla bir çeşit kültür elçiliği yapan âşıklar; Avrupa'da yaşayan genç nesil için bir bakıma dünün bugüne uzanan eli, yarının düne bakan yüzü olmuştur (Turan, 2015: 4). Yapılacak yeni anket ve araştırmalar ve Şişman'ın tavsiyesiyle yürütülecek daha programlı çalışmalar, âşıkların gayretlerine katma değer sağlayacak; özel olarak Berlin'de genel olarak Avrupa'da yaşayan yeni nesil Türk gençliğinin kültürel aidiyeti perçinlenecektir.

Kurumsallaşarak gezgin âşıklık, usta çırak ilişkisi ve benzeri yollarla kazandığı verileri aktaran, yurt dışında da temsil niteliği kazanan geleneğin hep memleketten gurbete doğru bir akışı yoktur. Hangi sebeplerle olursa olsun göçerlik de gezginlik de yaşamışlıklarla birlikte geleneği ve geleneğin icra biçimlerini gittiği coğrafyaya çift yönlü olarak taşıyan, oralarda yaşayan ve yaşatan dinamik bir yapıya sahiptir. “Âşıklar bir yörede görüp beğendikleri bir tarzı kendi memleketlerine götürmekte ve kendi gelenekleri içinde yaşatmaya başlamaktadırlar.” (Günay, 1999: 65) Elbette burada söz konusu olan yabancı bir kültür unsuru veya gelenek değil yurt içinde veya Azerbaycan gibi Türk yurtlarında yahut Avrupa'ya göçmüş Türk nüfusunun yaşadığı coğrafyalarda millî geleneğin içinde yaşanan farklı ama Türk'e has gelenek yaratmaları ve icraları olan uygulamalardır. Bu da folklor ürünlerinin ortaya çıktıktan veya bir şekilde öğrenildikten sonra âşıklar vasıtasıyla yayılıp evrildiğine ve bu aktif gelenek aktörlerinin kültür taşıyıcısı kimliğine dikkat çekmektedir. Mustafa Arslan, âşıkların bu özelliklerinden dolayı onları “kültürel belleğin uzman taşıyıcıları” olarak nitelemektedir. Ona göre âşık hayatın içinden tanıdık bir simadır. Dünü ve bugünü hafızalarında taşıyarak geleceği inşa eden birer filozofturlar. Aidiyet duyduğu toplumun temsili kimliği olarak kültürel kodların, sosyal yapının tarihî sürekliliğini sağlayan birer muhafızı ve aktarıcısı işlevi görürler (Arslan, 2015: 5).

Gezginlik sürecinde söz konusu kültür aktarımında usta âşıkla birlikte seyahat eden, ustasının icazetiyle toy geçiren; karşılaşmalarda ustasından önce meydana çıkarak⁹³ onun gücünü ve sanatını yücelten; ustasına gerek kalmadan rakip âşığı mat edebilen⁹⁴ çıraklarla 19. yüzyılla birlikte zikredilmeye başlanan ve üslubu ön plana çıkaran bir mihver âşıkla çıraklarının oluşturduğu âşık kolları da oldukça işlevseldir. Her çırak, kendi yöresinden başka bölgelere seyahat ettiğinde veya seyahatlerinden yerele döndüğünde hem ustasından aldıklarını gittiği yerlere hem de oralardan aldıklarını kendi memleketine taşımakta kendi olgunlaşma süreciyle eş zamanlı olarak geleneğin de seferler yoluyla olgunlaşmasına katkı sağlamaktadır (Özdemir, 2017: 575).

Âşık edebiyatında gerek ustalar veya karşılaşılan başka sanatkârlardan öğrenilen ve sanatçı tarafından kendi çerçevesinin rengine boyanarak yepyeni bir kimlik kazanan verimler gerekse âşıkların kendi verimleri; seferler sonucunda yaygınlaşmak suretiyle coğrafyadan coğrafyaya, nesilden nesile aktarılmıştır. Bu süreçte bazen yaratıcısından da bağımsızlaşarak kültüre mal olmuş ve anonimleşme, bir nevi klasikleşme özelliği göstermiş ve kimi zaman âşıklığın vazgeçilmez temel törelerinden biri hâline de gelmiştir.

Âşıkların kendisi gibi deyişleri ve anlatıları da dilden dile seyahat ederek olgunlaşır. Gezgin deyişler ve hikâyeler âşığı gitmedikleri diyarlara ve dönemlere taşımaya devam eder. Deyişler veya hikâyeler sahibinden bağımsız olarak dilden dile ve diyardan diyara seyahat eder ve geleneği besler. Böylelikle ürünleri ile arasındaki bağı çözülen âşık asırları aşan etki gücü kazanırken ölümsüzleşir. Yaratının göç veya seyahat süresi ve kapsamı, âşığın gerçek kimliğini belirsizleştirirken etkisini artırır. Âşığın yaygın etkisi, bir bakıma eserleriyle arasındaki bağı çözülerek özerkleşmesine bağlıdır. Sözlü gelenekte

⁹³ Bu duruma Muhibbî'nin çırağı Şamilî güzel örneklerden biridir: “Şamili güzel saz çalan, tatlı sesiyle deyiş yapan bir saz sairi olarak bilinmektedir. Usta edindiği Yusufeli’li Muhibbî, onu bunun için yanında bulundurur, fasıllarda ilkten meydana ona vermiş. Hasankaleli (Petranos’tan) Ermeni aşığı Coşkunî ile aralarında olan bu karşılaşma sırasında Şamilî’nin Muhibbî’den önce deyişmeye katılması ve Coşkunî tarafından “Muhibbî’nin ustası sanılmış” olması da bu bilgiyi doğrulamaktadır.” (Özder, 1965: 24)

⁹⁴ Âşıklık geleneğinde rakip âşığı deyişleri, muammaları ve âşıklık hüneriyle yenen âşık, yenilenin sazını elinden alır. Yenilmek gelenekte mat olmakla eş anlamlıdır. “Küçə Rza” anlatmasında çırağın ustasını geçmesinin atışma metinleriyle güzel örnekleri verilmiştir:

“Ərəb Eyvaz cavana (*genç delikanlıya*) dedi:

- Bala, sən kimsən? Mənim meydanıma gəlmişən. Bu uşaq, muşaq meydanı deyil. Gət, ustadın varsa, qoy o gəlsin!

Küçə Rza dedi:

- Aşiq, Mənim üstadım burdadı, ancaq mən onu rəva bilmədim səninlə döz-döşə gəlsin. Buyur bu meydan, bu da biz (...)

Dədə Yedgar gördü ki, Küçə Rza buradan da alnıaçıq, üzü ağ qayıtdı (*çıktı*). Ürəyində fikirləşdi ki, bu məni çörəkdən qoyacaq (*ekmeğimden edecek, işimi elimden alacak*). Bu bilik(*bilgi*) ki, bu (*yetenek*) ki, onda var, bunun döşündə (*karşısında*) fil də dayanmaz. Mənim bazarım bağlandı-Allaha təvəkkül- deyib, fikirə gətdi.” (İsmayilov vd/ XXV, 2010:182-189).

bir ürün anonimleşirken veya sahibinin gerçek kimliği belirsizleşirken geleneği besleme gücü artmaktadır (Özdemir, 2018: 49).

Görüldüğü gibi seyahatin/seferin gücü, herhangi bir yaratıma, bir çeşit ölümsüzlük özelliği kazandırmakta “âşığın gerçek kimliğini belirsizleştirirken etkisini artırır” ifadesinde anlatımını bulan bir sanatkârın eserini nereye giderse gitsin eşsiz ve daimi olarak var ve bütün ortaklarıyla bir kılmaktadır. Kuzey ve Güney Azerbaycan, Balkanlar, Türkiye ya da Türk’ün vatan tuttuğu hangi coğrafya olursa olsun âşıklık töresinin yayıldığı, yaratıldığı ve yaşatıldığı her yer, aslında saha adlandırmasıyla birbirinden ayrı bölgeler olarak bahsedilse de gerçekte bütün bu coğrafyalarda âşıklık sanatı ve geleneği diye bahsettiğimiz kültür de kültürün sahibi de tektir. Aynı gelenekten doğmakla beraber aynı dille aynı sazı çalarak aynı millî-manevî-epik-ananevî duyguları benzer biçimlerle dile getirmek; aynı ezgiyle coşup, aynı kahramana ağıtlar yakıp yas tutmak; aynı dağa güzellemeler söyleyip, aynı çarpıklıkları yadsıyıp taşlamak, bütün bunlar ve daha nice sayılabilecek “ortak kabuller”, Türk kültürel kimliğinin ve bu kimliğe aidiyet hissinin tezahürleridir. Öcal Oğuz, 18. yüzyıl Azerbaycan âşık edebiyatını anlatırken bu birlik ve bütünlük içinde her iki sahadaki âşıkların icralarındaki benzerliklerin saptamasını yapmıştır. Her iki sahada da âşıklık sanatı verimleri, ortamları, sanatçıları benzer ve birbirini tamamlayıcı nitelikler taşıdığı için iki ayrı sahadan bahsetmenin gereksiz olduğunu savunmuştur (Oğuz, 1997: 2). Oğuz, benzerlikleri teyitten sonra farklılıkları icraya dair küçük ayrılıklar olarak sıralamış ve geleneğin sahiplerini nitelikleriyle tanıtmış, Azerbaycan’da sık görülmeyen ancak Anadolu’da sık rastlanan terminolojik bir problemin devamına işaret etme gereği duymuştur. Ona göre Azerbaycan’dan ziyade Türkiye’de daha yoğun olan, âşık tarzı şiir yazan veya irticalen de söylese sazsız söyleyen şairlerin terimsel adlandırılmalarındaki problem, henüz ortadan kalkmış değildir. Bu durum, coğrafyayla ilgili olarak belli bölgelere doğru gidildikçe, geleneğin Dede Korkut kaynaklı merkez dairesinden uzaklaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. O halde “kalem şuarası” ifadesinin tarihî doğuş zemîni, klasik edebiyat sanatçılarını işaret ediyorsa saz çalamayan bu sanatçıları; sazlı-sözlü âşıklar arasında kabul ederek onlara da “âşık” adı vermektense onları yeni bir değerlendirmeye tabi tutmak daha doğru olacaktır (Oğuz, 1997: 4).

Oysa Saim Sakaoğlu, daha önce de belirtildiği üzere insanların saz çalmayı tercih etmeyişinin inanca bağlı olabileceğini, önemli olanın saz çalsın çalmasın âşık tarzı söylemek olduğunu, bu yüzden “âşık”ifadesini bir şemsiye terim olarak kabul

edip bu mecrada ürün ortaya koyan herkesi bu şemsiyenin altında değerlendirmek gerektiğini belirtmiştir. Her iki coğrafya, âşıklık geleneğinde bazı nazım şekilleri ve nazım türleri arasındaki küçük farklılıklara değindikten sonra kimi farklılıkların Kars, Ardahan, Iğdır gibi bölgelerde nerdeyse ortadan kalktığı, aynı biçim ve türler kesiştiği halde Erzurum, Sivas, Çukurova gibi bölgelere gidildikçe açının biraz daha genişlediğine vurgu yapmaktadır (Sakaoğlu, 2014: 339-343). Ona göre sonuçta her iki sahanın da birbirinden etkilenmemesi imkânsızdır. Çünkü her iki saha arasında âşıklar; seferler yoluyla etkileşimde bulunmuş, atışmalar yapmış, birbirlerini örnek alarak usta kabul etmiştir. Bu da aynı kökene bağlı olmakla alakalıdır (Sakaoğlu, 2014: 349). Gayibov da her iki sahanın tarihî gelişim seyrinin tema, söyleyiş, motiflere yer veriş bakımından benzer olduğunu ileri sürmüştür (Gayibov, 2007: 52). Ali Berat Alptekin ve Saim Sakaoğlu'nun bir karşılaştırmasından hareketle iki saha arasındaki benzerlikleri sıralamış, bu benzerliklerin sebeplerini maddeler halinde tespit etmiş; daha fazla metin ve ürün karşılaştırıldığında, etnik ve coğrafi yakınlıkla etkileşimlerden doğan benzerliklerin daha da artabileceğini ifade etmiştir:

“Azerbaycan sahası âşık edebiyatı ile Anadolu âşık edebiyatı arasında birçok benzerliğin olduğunu biliyoruz. Ali Berat Alptekin bu benzerlikleri beş ana başlık altında toplamıştır:

1. Gelenekte görülen benzerlikler,
2. Hem Anadolu'da hem Azerbaycan'da tanınan halk şairleri,
3. Şiirlerde görülen şekil benzerlikleri,
4. Şiirlerde görülen muhteva benzerlikleri,
5. Şiirlerin bütününde görülen benzerlikler (Alptekin, 1987; Sakaoğlu, 1993).

Bu benzerlikleri doğuran sebepleri şöyle sıralamak mümkündür:

1. Aynı kaynaktan beslenme,
2. Coğrafi yakınlık,
3. Sanatçıların kısa ve uzun vadeli seyahatlerindeki temasları
4. Âşıkların birbiriyle olan münâsebetleri.

Her iki saha ile bağlı yapılan araştırmalarda genel bir yaklaşım gözlemlendiği için etkileşimin sadece şekil ve konu bağlamında araştırıldığına tanık oluyoruz. Sanırım, çok yakın dönemlerde, özellikle 20. yüzyıldaki Azerbaycan'ın Rus işgaline kadarki dönemde yaşamış olan halk şairlerinin eserleri tek tek kıyaslanırsa, daha geniş boyutlu bir etkileşimin olduğu gözlemlenecektir (Gayibov, 2007: 47-48).

Qasımlı ise ortaklıklarla birlikte farkların nedenini tespit etmekte; saz çalıp dans etmek, sazı farklı tutmak, ayakta yahut oturarak çalmak gibi uygulamada ortaya çıkan ayrılıkların aynı kaynağın farklı kollarından ilhamlanmakla ilgili olduğunu ileri sürmektedir. Qasımlı'ya göre⁹⁵ Anadolu âşıklığı, ozan geleneğine daha yakinken Kafkas ve İran Azerbaycanı âşıklığı, ilhamını daha çok sufi meşrep tekke geleneğinden

⁹⁵ Buradan itibaren Qasımlı'nın düşünceleri, kendi metninden Türkiye Türkçesine aktarılarak verilmiştir.

almaktadır. Anadolu’da bağdaş kurup oturarak saz çalıp söylemek de icra kurallarına dâhil olduğu hâlde, Qafqaz və İran’da ayak üstüne dayanarak veya hareket edip gezinerek ya da dans ederek çalıp söyleme kuralı vardır. Bağdaş kurup oturarak çalıp söylemek ozan icrasına hastır. Bu biçimin Anadolu’da güçlü şekilde korunup saklanması oradaki âşıklığın âşıklaşmış ozanlardan meydana geldiğinin açık bir göstergesidir. İlaveten Anadolu âşıklarının söyleyiş ve çalış tarzlarında da ozan biçimleri önemli yer tutar. Anadolu âşıklığı, Qafqaz və İran’daki âşıklığa göre ozan sanatına daha yakındır. Qafqaz və İran’daki âşıklık sufi-derviş ocağına, tekke ayin ve merasimlerine bağlı olduğundan onların davranış, söyleyiş və çalış tarzlarında harekete, dansa yönelten coşku ön plandadır Bu içerik Anadolu âşıklığında oldukça zayıftır (Qasımlı, 2011: 167).

Tohid Melikzade; daha farklı bir bakış açısıyla sadece âşıklık özelinde düşünmeyip folklor bilimi üzerinden bütüncül bir yaklaşımla Azerbaycan’da Müslümanlıkla birleşen Türklük ve Türklerle zenginleşen manevi hayatın yeni bir folklor, müzik ve sanat anlayışı geliştirdiğini vurgulamaktadır⁹⁶.

İslâm dini Azerbaycan’a geldikten sonra Oğuzların ve daha sonra Kıpçak Türklerinin kalabalık gelişleri halkımızın eski Türklerden miras kalan manevi hayatını daha da zenginleştirdi. Azerbaycan topraklarında yaşayan Türk göçebe halkları Kadim Azerbaycan’da yaşayan Türklerle birleşerek yeni Azerbaycan Türk’ünü ve millî edebiyatımızı, müzik ve folklorumuzu teşkil ettiler (Melikzade, 2021: 884).

Aslında ayrılıkların değil de benzerliklerin sebeplerinden yola çıkıldığında kaynağın tek bir gelenek olarak ozan baksı geleneğine bağlandığı görülecektir. Kaldı ki tasavvufî gelenek de mistik çağrışımları ve âyinleri yönüyle şaman ayinleriyle benzerlik arz etmektedir. Gidiş-gelişleri mümkün ve gerekli kılan coğrafi ve etnik yakınlık, her ne sebeple olursa olsun zorunlu göç veya gönüllü seyahatlerde âşıkların birbiriyle tanışıp konuşmaları, tanışıklığı sürdürmeleri ve sürekli iletişim hâlinde olmayı tercih etmeleri, her iki coğrafyanın insanının da ortak değerlerin bir arada tuttuğu gelenek sahipleri olduğu algısını pekiştirmektedir.

Ali Kafkasyalı da millî hassasiyet duygusunun Türk geleneğini pekiştirdiğini; İran Azerbaycan’ı yahut Güney Azerbaycan olarak bilinen İran Türklerinin özgürlükleri ve özgünlükleri üzerindeki baskının onları biletiğini ve aidiyet duygularını, geleneği sahiplenisteki kararlılıklarını artırarak diğer coğrafyalara

⁹⁶ Burdan itibaren Melikzade’nin düşünceleri, kendi metninden Türkiye Türkçesine aktarılarak verilmiştir.

nazaran daha güçlü bir âşıklık sanatı oluşturmalarına zemin hazırladığını belirtmiştir. Ayrıca Türk'ün Türk'ü bulmak, bilmek, Türklüğünü sazla-sözle bildirmek yoluyla diyar diyar gezerek kültür taşıyıcılığı yaptığını vurgulamıştır (Kafkasyalı, 2006: 25).

Kimi zaman etkin bir sahiplenişle geleneğin verimlerinin canlı tutulmasını sağlayan göçler; bazen de yok oluşlara da neden olmuştur. Sedat Bahadır, Rus işgali sırasında Artvin halkının yaşadığı zorunlu göçler esnasında 20'den fazla âşığın deyişlerinin kaybolduğundan bahsetmiştir (Bahadır, 2021: 327). Bu, göçlerin ve seyahatlerin kazandırdıklarının yanında kaybettirdikleri de olduğuna dair üzücü bir gerçekliktir. Ancak yine de işgale, zulme dair pek çok haber, dünden bugüne, o gün yurdundan göçmek zorunda kalan âşıkların dilinden ve telinden aktarılmıştır⁹⁷. Buradan zorunlu göçlerin genelde toplum hayatında, özelde âşıkların hayatında ve eserlerinde kayıplara yol açtığı sonucu çıkarılabilir. Ancak göçün yaşandığı kötü ve zor günlere dair haberleri geleceğe aktarmakla birlikte âşıkların eserlerinin oluşum bağlamlarında millî birliği sağlama noktasında, gönül ve güç birliğine de vesile olabildiği göz ardı edilmemelidir.

Âşık Şenlik yeri geldiğinde Ermenilerin “Büyük Ermenistan” kurma hayali için örgütlendikleri Taşnak Komitesine bağlı olarak Karselinde organize olan “Can-Fidâ” adlı teşkilât başkanını yazıp gönderdiği destan ile tehdit ettiği ve aynı destanı çoğaltıp propaganda için çevre köylere yolladığı bilinmektedir. Aynı şekilde başka Karseli âşıklarının da bir yandan düşmanın göç etmeyi telkin eden karşı propagandasına cevap verirken bir yandan da Türkleri derlenip, toplanmaya örgütlenmeye sevk eden propaganda amaçlı destanlar meydana getirip el altından yaydıkları bilinmektedir (Çobanoğlu, 1999b: 91)

İstemli seyahatlerin/seferlerin ise kültür verimlerinin çoğalıp canlanmasına ve yeni kazanımlara vesile olduğu açıktır. O hâlde âşık seferlerinin hem Türkiye sahasında hem de Azerbaycan sahasında modern iletişim araçlarının olmadığı dönemde kültür aktarımının o güne özgü medya işlevini yerine getirdiği ve gezgin âşıkların o döneme ait kültür aktarımının en önemli enstrümanlarından biri olduğu düşünülebilir. Bu bakımdan geleneği geleceğe taşımak bağlamında sözlü tarih aktarımı açısından âşıkların

⁹⁷ Karşı, Âşık Eşref adlı ve Efkârî mahlaslı bir şairin 93 Harbi'nde Kars'tan Sivas'a göçtükten sonra bir ilkbahar günü doğuya giden turnalara ısmarladığı Kars'ın şiiri:

Görürsüz her yanda bir ocak sönmüş
Harab olmuş bağlar virane dönmüş
Nurdan eser yoktur, zulumat sinmiş
Dört yanını sarmış zulüm turnalar
(...)

Kars demişler anın güzel adına
Tahammül eylemez gönül yâdına
Mevlânâ naci ola yete dâdına
Moskof'a kalmıştır elim turnalar (Kırzioğlu, 1958: 72).

seferlerinin bütün ayrıntıları ve hikâyeleriyle tespit edilmelerinde fayda vardır. Çünkü gelenek, geleceği şekillendiren bir yapı taşıdır. Buradan yola çıkılarak gerek geleneğin formel yapısının gerekse hikâye muhtevastındaki değerler sisteminin aktarımından önemli sonuçlar elde edilebilecek; her bir âşığın her bir seferinde yeni bağlamlar, yeni izlenimler, yeni formlar ve yeni sonuçlarla karşılaşılacaktır.

Ancak geçmişle ilgili yapılabilecek tespitlerin yanında değişen şartlar ve zamanın değiştiren, kimi zaman yok olmaya kadar götüren yıpratıcı etkisini göz ardı etmemek gerekir. Pek çok sanat kolu gibi âşıklık geleneği de değişen şartların etkisiyle farklılaşmış hatta kendine has bazı niteliklerini yitirmeye başlamıştır. Geleneğin köklü ve millî oluşu tamamen yok olmasına engel olsa ve bazı yönleriyle hâlâ güçlü yaratımlarla ayakta dursa bile bozucu etkileri zayıflatmak adına sağlam dallara yeni aşılar yapılarak âşıklık sanatının yeni kuşaklar arasında yeniden mayalanmasına kapı açan yöntemler geliştirilmelidir. Çünkü daha önce de savaş ve zulüm boyutuyla geleneği yıprattığı belirtilen göç faktörü, son dönemlerde âşıklık geleneği üzerinde aşındırıp yok edici yanıyla da yeniden biçimlendirip işlevsel hâle dönüştürücü yönüyle de tezahür edebilmektedir. Türkiye’deki iç ve dış göçler ve kentleşme, geleneği değiştirmiştir. Bu dinamikler; geleneğin icracılarını ve dinleyici ve öğrenme isteği bağlamındaki taliplilerini de etkilemiş, “kentteki yerel, yereldeki kentli imgelerini” yaratmıştır (Özdemir, 2018: 45). Bu çift yönlü etkileşim, değişim ve dönüşüm toplumun ve geleneğin lehine evrilebilir. Eğitim, sanat ve sanatın icrası ve bu alanların hedef kitleleri yani taleplilerinde meydana gelen değişim ve dönüşüm dikkate alınarak geleneğin sürdürülebilirliği noktasında çıkarılan sonuçlar, hem sosyolojik bağlamda toplum yararını hem de âşıklık sanatının geleceği bağlamında yeni folklorik katkıları sağlayacak verimli projelere kapı aralayabilir.

(...) özellikle kente göç, kentleş(eme)me ve kent kökenli diğer dinamikler âşıklık geleneğini biçimlendirmiş ve dönüştürmeye de devam etmektedir. Dolayısıyla gelenek kültürü, dolayısıyla kentleşme ve kültürel değişim olguları âşıklık geleneği verilerinden hareketle çözümlenebilir. Özellikle kültür değişimlerinin halk boyutundan değerlendirilmesinin çözümlenmesi, âşıkların deyişlerinden hareketle kolaylıkla gerçekleştirilebilir. Aynı şekilde kent ve kentleşmenin sosyo-kültürel yaşam ve toplum üzerindeki etkileri ve bu etkilerin kaynakları, âşıklar ve deyişleri temel alınarak incelenebilir (...) (Özdemir, 2018: 60)

Geçmişte geleneğe sağladığı iletişim odaklı kazanımlardan hareketle, iletişim araçlarının dünyayı küçültüp bir güç merkezi haline geldiği günümüz şartlarında bile âşik seferlerinin teknolojikleşen sözlü kültürün devamını sağlayabilecek bir yapıya

sahip olduğu görülebilir. Hatta icra bağlamları ve formları değışse bile sözlü kültürün sürekliliği düşüncesinden ilhamla geleneği -çağı yakalayan icralar yoluyla- geleceğe taşımanın, yok olmaktan kurtarmanın çarelerinden biri olduğu da düşünülebilir. Televizyon ekranları ve internet ortamı gibi imkânlarla oluşturulacak yeni icra bağlamları, bu hususta geleneğe sunulan yeni aktarım imkânlarına dönüştürülebilir. Davut Sularî'nin yerenlik ederek yolculuk ettiği atı "Leyla"nın, Şenlik'in uyuşuk, tembel ve inatçı "Karaat"ının yerini televizyon kanalları alabilir. Instagram, whatsapp videoları âşığı tutarak dünyanın bir ucundan diğer ucuna kadar hatta evimizin oturma odasına kadar taşıyabilir. Böylece göçerlik kültürünün ekrana yansısıyla elektronik ortamda dinleyicinin yemek masasına konuk olan âşık, yine bir televizyon sütünodyosunda ya da icraya uygun bir mekânda buluşmak üzere bir diğer âşığın bulunduğu yöreye yahut her ikisi ortak bir mahalde karşılaşmak üzere bir başka yöre ya da bölgeye seyahat edecektir. Gelenek, eski hâlini de yeni biçimini de daha yeni şekillere kapılar aralayarak muhafaza edip içselleştirmeyi sürdürecektir.

3.1. Gelenek İçinde Seferlerin Yeri

Yunus'a "Gezdim Urum ile Şam'ı, Efkârî'ye "Aşk alır, çıkarır öz yurttan beni"(Keskin, 2006: 21), Şenlik'e "Çok gezdim gurbet ellerde kadir bilen görmedim (Özbek, 1969: 17) Sümmanî'ye "Sümmanî geziyor dünyayı teftiş"(Vural, 2015: 139) dedirten seferlerin âşığın hayatında olduğu gibi geleneğin içinde ve geleneği inceleyen halk bilimi terminolojisinde önemli bir yeri vardır. Seferler, yapısal açıdan ve muhteva bakımından her ne kadar halk hikâyelerine benzerlik gösterse de halk hikâyeleriyle birlikte tasnife tabi tutulsa da bir meslek erbabı olarak âşık tipinin karakterini ve gerçek yaşamını yansıtmaması bakımından farklılıklar göstermektedir.

Doğan Kaya'nın ifadesiyle Âşık tipi, meskûnluktan çok gezginlikle özdeştir. Bu bakımdan memleket memleket kendisi gibi âşıklarla tanışıp karşılaşmak üzere yolculuklara çıkan şairlerin bu seyahatlerine müstakil bir ad olarak "âşık seferi" denilmektedir (Kaya, 2011: 155). Bu seferlerin kendilerine mahsus hikâyeleri olduğu gibi halk hikâyeleri, diğer adıyla âşık destanları, içinde de yer alabilirler. Nail Tan, sefer hikâyelerini halk hikâyelerinden ayrı tutmuş, seferler esnasında âşığın yaşadıklarını anlatan hikâyeleri "serencam" olarak adlandırmıştır (Tan, 2010: 50).

Pertev Nailî Boratav, sefer hikâyelerine kaynaklık edebilecek halk hikâyelerini iki temel başlık altında incelemiştir. Bunlardan birincisi *kahramanlık hikâyeleridir* ve

temeline Koroğlu'nu yerleştirmiştir. Bu epik hikâyeleri, *Koroğlu hikâyeleri* ve *diğer kahramanlık hikâyeleri* şeklinde iki alt grupta değerlendirmiştir. Âşıkların biyografik hayatlarıyla ilişkilendirilen ikinci temel grup ise *aşk hikâyeleri*dir. Bunları da üç başlık altında sınıflandırmıştır. Birincisinde Derdiyok ile Zülfisiyah, Elif ile Mahmut gibi kahramanları hayal ürünü olan, *tamamen kurmaca halk hikâyeleri* vardır. İkincisi kendi ifadesiyle “*âşık-şairlerin romanlaşmış hayatları*”dır ki bunlar da kendi arasında “*yaşadığı rivayet edilenler*”le “*muhakkak yaşamış olanlar*” şeklinde iki gruptur. Yaşadıkları rivâyet edilenleri Âşık Kerem, Tufarganlı Abbas, Kurbanî, Ercişli Emrah ile Selvihan, Tahir Mirza, Âşık Garip gibi isimlerle örneklemiştir. Yaşadığı muhakkak bilinenlere ise Karacaoğlu'ı, Âşık Elesger'i, Âşık Ali İzzet Özkan'ı, Hasta Hasan'ı, Sümmanî'yi örnek vermiştir. Üçüncü temel grupta bu iki gruba da girmeyen hikâyeler vardır. Bunlar da Mihrali Bey, Gündeşlioğlu, Ali Şir, Âşık Ömer'in şair oluşu gibi *serküşte nevinden kısa, hacimsiz hikâyeler*dir (Boratav, 2018: 43-44).

Âşık seferleri bağlamında örneklem teşkil eden “yaşadığı muhakkak olan” şeklinde ifade ettiği kahramanların hikâyelerinin gelenek tarafından böyle kabul edildiğini, bundan dolayı da müellif veya musannifini araştırmanın gereksiz olduğunu belirtmiştir. Çünkü ona göre bu kahramanlar, gelenek içindeki gerçek âşık tipini oluşturur (Boratav, 2018: 42). Boratav'ın söz konusu hikâyelerdeki şiiirlerin gerçek âşıklara ait olduğu konusunda da şüphesi yoktur (Boratav, 2018:134). Ona göre hikâyeleştirilmiş bir biyografide kurmaca olan yalnızca üsluptur. Bu bakımdan gerçekliği şüphesiz olan bir hikâyenin yaratıcısının aranmasına da mahal yoktur.

Nail Tan, genel bir yaklaşımla sadece âşık edebiyatı değil tekke edebiyatı ürünlerini de dikkate alarak Türk dünyasıyla ilgili bir bibliyografya hazırlamıştır. Hayatları etrafında gerçek ya da muhayyel bir hikâye oluşan şairleri tespit etmiş, bu türden biyografik âşık hikâyelerini, sefer ya da karşılaşma içerikli anlatıları kaynaklarıyla belirterek araştırmacılar için aydınlatıcı ve yönlendirici bir metin oluşturmuştur⁹⁸. Bu bibliyografyanın her bir maddesi; bir akademik çalışmaya, bir alan araştırmasına, halk kültürü adına sayısız tespit ve kazanıma kapı aralayacak, pek çok esere kılavuzluk edebilecek niteliktedir. Söz konusu âşık seferleri ve bunların serencamları olduğunda da bu bibliyografyadan hareketle önemli kaynaklara ulaşılabilir. Ancak bütün kaynakların metinlerine ulaşmak, mümkün değildir. İlhan Başgöz'ün doktora tezi olan “Biyografik

⁹⁸ Nail TAN (2010), “Türk Dünyası Âşık ve Tekke Edebiyatlarında Hayatları Çevresinde Halk Hikâyesi Oluşmuş Halk Şairleriyle İlgili Bilgilere Katkılar”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 30/49-63.

Türk Halk Hikâyeleri” adlı çalışması da bu konudaki ilk ve önemli örneklerden biridir. Ancak basılmamış olması ve esere zor ulaşılması nedeniyle üzerinde çalışma yapabilenlerin metinlerinden hareketle sınırlı imkânlarla değerlendirilebilmiştir. Bu durum, mevcut kaynakların yeterli olmadığı anlamına gelmez. Sefer serencamlarına örneklem saptamalar yapılabilecek, sonuçlara ulaşılabilecek sayıda ve nitelikte başka pek çok kaynak mevcuttur. Bunlardan hareketle bir bibliyografik liste oluşturulmuştur⁹⁹. Hem Türkiye hem de Azerbaycan sahasında ulaşılacak yeni hikâyelerle bu bibliyografyanın daha da zenginleşebileceği sonucuna varılmıştır.

Bu çalışmada istifade edilen âşık seferlerine özgü seçme kaynaklar ekler bölümünde verilmiştir.

3.1.1. Halk Hikâyelerinde Âşık Seferleri

Halk hikâyeleri; Türkiye sahasında âşıkların -anlatılara, anlatıcılara ve dinleyicilere has; nevi şahsına münhasır uzamlarda- anlattıkları “aşk, kahramanlık ve serüven hikâyeleri” (Çağbayır: 2007: 1851) olarak tanımlanır. Doğan Kaya, halk hikâyesini “ozanların destan anlatma geleneği”nden evrilerek destanın yerini alan; dolayısıyla destan, efsane, menkıbe gibi anlatılardan da beslenerek 16. yüzyıldan itibaren âşıklarca anlatılan ve halkın roman ihtiyacına cevap veren bir anlatı olarak nitelemiştir (Kaya, 2020: 423). Türk dünyasında en geniş çerçevesiyle “destan” adıyla anılan; kahramanlık, aşk, macera temalarını işleyen ve millî kültür kimliğini yansıtan bu metinler, Anadolu dairesine yaklaştıkça halk hikâyelerini de kapsam dairesi içine almaktadır (Türkmen vd., 2017: 9). Azerbaycan sahasında, diğer Türk boylarında da olduğu gibi “destan” teriminin genel çerçevesi içinde “muhabbet destanları” adıyla halk hikâyesinin karşılığı niteliğinde (Kobotarian Azeroğlu: 2020: 57) kullanılmaktadır. Dolayısıyla halk hikâyeleri, hem Türkiye hem de Azerbaycan sahasında farklı adlarla anılır ancak benzer metinli, gelenekli, icralı ve işlevli anlatılardır. Bu hikâyelerin kahramanları hayalî olabileceği gibi gerçek de olabilir.

Halk hikâyeleri, âşık tarzı icraların (türkü, atışma, deyişme, destan söyleme ve benzeri) sergilendiği bütün mekânlarda (kahvehaneler, paşa/ağa/bey konakları, köy odaları gibi) telifçi/tasnifçi ve tertipçi âşıklar tarafından anlatılır. Genel olarak beraber

⁹⁹ Kaynakça, alfabetik sırayla yazar adına göre oluşturulmuştur. Bazı seferlerin başlıklarında da “sefer” ifadesi yer alırken bazılarında bu ifade bulunmadığı için sefer içerikli hikâyede söz konusu seyahatin nereye yapıldığı kaynakların sonunda yay ayıraç içinde gösterilmiştir. Aynı âşığın aynı seferine ilişkin farklı versiyonlar ise dağınıklığa ve kargaşaya mahal vermemek için dipnot yoluyla verilmiştir.

büyüyen veya rüyada görerek birbirine âşık olan iki âşıktan erkek olanın kendisinden çeşitli sebeplerle kaçırılan sevdiğini arayıp bulmak üzere çıktığı zorlu yolculukları ve bu yolculuklarda yaşadığı maceraları konu edinen anlatılardır. Halk hikâyesinde ve âşık destanlarında kahramanın bütün bir yaşam öyküsü yahut hikâyenin merkezindeki aşkın öyküsüyle kahramanın sevdiğine kavuşma arzusuna bağlı olarak yaşadığı macera ve zorluklar dile getirilir. Hikâyenin temel ögesi seyahatten ziyade aşkın niteliği ve vazgeçilmezliğidir. Âşıklık icrası, hikâyeyi tamamlayan ve çekici kılan önemli bir bezeme unsurudur. Ancak meselenin özünde âşıklık sanatı değil âşıkla maşukanın aşkı vardır. İcra ikinci plandaki hikâye pratiklerinden biri olarak yer alır.

Bazı halk hikâyelerinin kahramanları, gerçekte yaşamış veya yaşadıklarına inanılan kimliklerdir ve büyük ölçüde âşıkların hayat hikâyelerini anlatan metinlerdir. Kahramanlık, aşk, macera, sufilik ve benzeri konularda anlatılan bu hikâyelerden özellikle aşk temalı olanlarda iki âşığın arasında ya mesafeler vardır yahut âşıkların kavuşmasını istemeyen kötü niyetli kişiler tarafından kadın kahraman, bir şekilde erkek kahramandan kaçırılmak suretiyle sevgililer arasında mesafeye bağlı bir engel yaratılmıştır. Böylelikle aşk konulu halk hikâyesinin içinde bir sefer serencamı da oluşturulmuş ve erkek âşığın sevgilisini bulmak için çıkacağı geleneksel yolculuğa zemin hazırlanmıştır.

Kerem ile Aslı hikâyesinde Aslı, bir Hristiyan keşişi olan babası tarafından Kerem'den kaçırılmıştır. Çünkü babası, kızını bir Müslüman'la evlendirmek istememektedir. Aslı'nın kaçırıldığı güzergâh, Âşık Kerem'in onu aramak üzere çıktığı seferin de güzergâhıdır. Kerem Aslı'ya kavuşma yolunda bütün engelleri aşmak, öne sürülen bütün şartları yerine getirmek ve zorluklarla baş etmek zorundadır.

Sümmani ve Gülperi hikâyesinde Âşık Sümmani'nin sevgilisi Gülperi Badakhshan'da yaşamaktadır. Âşık Sümmani ona kavuşabilmek için çok uzun bir seyahatin üstesinden gelmek zorunda kalır. Şahsenem Tiflis'te yaşamaktadır ve Tebriz'de yaşamakta olan Âşık Garip'in rüya kızıdır.

Âşık Garip sevgilisinin yaşadığı Tiflis'e gelir ve onunla evlenmek ister. Kızın babası zengin bir tüccar; Garip ise fakirdir. Kızın babası kızı için ondan 300 altın lira talep eder. Garip bu parayı kazanmak için yedi yıl boyunca seyahat eder. Emrah ve Selvi hikâyesinde kızın Emrah gibi fakir bir âşığa Selvi gibi soylu bir kızı vermek istemeyen erkek kardeşleri Selvi'yi ve onun zenci hizmetkârını alıp uzaklara götürürler (Başgöz, 2016: 289).

Somut delillere dayanmamakla birlikte Âşık Kerem'in 16 veya 17. yüzyıllarda yaşamış olduğu düşünülmekte ve kahramanı olduğu halk hikâyesindeki şiirlerin ona ait olduğu rivayet edilmektedir. Kahraman gerçek bile olsa hikâye, Türk

Cumhuriyetlerinde ve Türkiye’de varyantlaşmış, şiirleri anonimleşmiş; Karacaoğlu, Âşık Ömer, Erzurumlu Emrah, Koroğlu gibi Türkiye sahası âşıklarıyla karıştırıldığı gibi Azerbaycan sahası âşıklarıyla da karıştırılmıştır (Duymaz, 2000: 54). Kahramanının mahlası dışındaki ismi, memleketi, mezar yeri bilgisi bile bulanıklaşmış; hikâye, gerçeklik evreninden gitgide uzaklaşmıştır.

Halk hikâyeleri, kurmaca metinlerdir. Kahramanlar ve olaylar ilhamını gerçek hayattan alsa da halk hikâyesi tasnif etmek, bir âşığın manzum kısımları da dâhil olmak üzere söz konusu hikâyeyi kendi kelime kadrosuyla oluşturup anlatması demektir. Manzum kısımlar, öyküsü anlatılan âşığa ait olsa da hikâyenin vaka kuruluşunu oluşturup şiirleri ilgili kısımlara yerleştiren yine musanniftir. Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem’in kendi hikâyesini tasnif ettiği düşünülse ve şiirlerin, makamların sahibi Kerem kabul edilse bile hikâye, masalsı bir forma kavuşmuş; anonimleşmiş, bu süreçte çok geniş coğrafyalarda hem anlatısı hem manzum kısımları hem de ezgileri yönüyle çok sayıda çeşitlenmiştir. Bu da hikâye kahramanlarının adı sanı, ailesi, memleketi, mezarının bilgisinden; hikâye metninin oluşum bağlamı ve çekirdek kurgusundan dolayısıyla da gerçeklikten uzaklaşması demektir. Âşıkların kısmen bilinen hayat hikâyesi ile ezberde bulunan birkaç şiiri, diğer bir hikâyeci âşık için bir serencam yaratmak noktasında temel malzeme sayılabilir (Başgöz, 2016: 294). Metinlerin kurmacalığında şüphe olmadığına göre bu tarz anlatılarda, mühim olan hikâyenin gerçek oluşundan ziyade muhatabında yarattığı gerçeklik algısı ve dinleyici üzerinde beklediği etkiyi yaratıp yaratmamasıdır. Çünkü gerçek olayların yaşandığı biçimiyle anlatıldığı metinler, hikâye değil anı nitelikli tarihî metinlerdir (Aytaç, 2011: 32).

3.1.2. Âşıkların Hayat Hikâyeleri ve Âşık Seferleri

Halk hikâyeleri, genellikle Doğu Anadolu Bölgesi’nde yaygındır. Âşıkların gerçek yaşamlarından hareketle çoğu zaman âşığın kendisi, çırağı yahut başka bir âşık tarafından tasnif edilerek anlatılır. Boratav’ın “Âşık-şairlerin romanlaşmış hayatları” genel başlığıyla bir kısmını “yaşadığı rivayet edilenler”, diğer kısmını da “muhakkak yaşamış olanlar” şeklinde nitelendirdiği âşıkların biyografisini anlatan halk hikâyeleri içinde aynı zamanda âşığın sevdalı olduğu kıza kavuşma macerasına temel teşkil eden yolculuklara ve yaptığı karşılaşmalara yer verilmiştir: Ağ Aşık və Süsənbər (İsmayılov-Ələkbərli, 2010/XVII: 341-372), Aşık Musaynan Mələknisə Xanım (İsmayılov-Ələkbərli, 2010/XVIII: 321-359), Abbas və Gülgəz (İsmayılov-Ələkbərli, 2010/XX: 124-193), Âşık Sümmanî ile Gülperi (Perizât), (Türkmen vd.,

2017: 229-243), Emrah ile Selvihan Hikâyesi (Türkmen ve Cemiloğlu, 2009: 316-382) her iki sahada da dikkat çeken meşhur birkaç örnek olarak sıralanabilir.

Azerbaycan sahasında da halk hikâyesinin karşılığı olan âşık/muhabbet destanları içinde yer alan kimi zaman da başlı başına bir sefer hikâyesi biçiminde oluşturulan serencamlar vardır. Şairlerinin gerçek kişiler olduğu bilindiği ve şiirlerin çeşitli kaynaklardan teyitle âşığa aidiyeti kesinleştiğinden bu hikâyeler, kurmaca da olsa muhataplarınca gerçek hayatla ilişkilendirilirler.

Kurmacanın sınırlarını belirlemek açısından sözlü anlatı metinlerine başlı başına kendi özelinde bakmak daha doğrudur. Çünkü sözlü gelenek yoluyla aktarılacak, yaşanmış olaylardan kaynaklanmak ve çoğu zaman gerçek kişilerle nesnel bir bağı bulunmak nedeniyle bu metinlerin diğer kurmaca metinlere göre gerçeklikle bağı daha kuvvetlidir. Tarihî-biyografik çıkarımlara açıktır. Ancak oluşum bağlamının ardından hikâyeyi öğrenen bir başka âşığın, meddahın, tüccarın veya hangi sıfatı taşırsa taşırsın diğer tahkiyecilerin anlattıklarından yola çıkarak ilk anlatı metnine ulaşmayı amaçlamak yahut versiyonlardan hangisi diğerine göre daha gerçektir çabasına düşmek metnin doğası gereği anlamlı değildir.

Carl W. Von Sydow'un ekotip yaklaşımı, her anlatının gittiği yeni mekânlara uyum sağlayarak yerleştiği ve kendisine kaynaklık eden anlatının eş-metni olmaktan çıkarak, bulunduğu mekânın sahibi hâline geldiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım bir yönüyle eş-metinden ilk biçime gitmeyi reddederken diğer yönüyle her anlatı ortamının kendi metnini yarattığını kabul etmektedir. Bunun açık yorumu, bir yerde doğan anlatının başka yerlere gittiğinde hem kendi özünü koruyamadığı hem de başka bir biçime dönüştüğü ve yeni biçimin de kendisine kaynaklık edenden uzaklaştığı ve bağımsızlaştığıdır (Oğuz, 2010: 8).

Asıl mesele hikâyenin ne ölçüde gerçeklikle ilgili olduğu ve âşığın biyografisi olmak bakımından nesnel verilere dayanıp dayanmadığıdır. Öcal Oğuz, sözlü anlatım metinlerindeki her anlatımda yeniden yaratılan vaka kuruluşlarından hareketle kahramanlarının biyografileriyle ilgili rastgele çıkarımlar yapmanın doğru olmadığını ileri sürmüştür. Türk halk edebiyatında bu tarz edebiyat tarihçiliği merkezli milliyetçi romantik yaklaşımların 20. yüzyılın başlarında, folklorizmin popularitesiyle ortaya çıktığını düşünmektedir. Ona göre dönemin aydınları, Türkçülük akımının tesiriyle yerli ve millî bir edebiyat oluşturmak için, iyi niyetli ama hatalı bir yaklaşımla anlatı kahramanlarının yaşamından gerçekliğinden emin olunmayan ama gerçekliğine inanılan bir sözlü tarih yaratma çabası içine girmiştir (Oğuz, 2011: 8).

Boratav, ipuçlarından hareketle anonim türkülerden bazılarının ilk sanatkârına ulaşmanın mümkün olduğunu belirtmiştir. Ruhi Su tarafından radyoya okunan bir türkünün¹⁰⁰ üslûbundan ve türkûde adı geçen güzelin Karacaoğlan şiirlerinde sıkça rastlanan Elif oluşundan, bu türkünün Karacaoğlan türküsü olduğu hükmünün çıkarılabileceğini ifade etmiştir. Asıl delili ise Karacaoğlan külliyyatlarında rastlanmayan türkünün bir varyantının Kırım’da tespit edilen bir Karacaoğlan hikâyesinde yer almasıdır (Boratav, 2018: 135-136). Bu da meseleye Boratav açısından nesnellik katmaktadır. Fakat Öcal Oğuz, sözel bellek ürünleriyle ilgili olarak bir sözlü anlatı metni, ne kadar çok varyantlaşırsa gerçeklikle örtüşen yanlarının bir o kadar azalacağını ve kahramanının bir tarihî kimlikten öte anlatı kahramanına dönüşeceğini düşünmektedir (Oğuz, 2011: 5). Dilaver Düzgün, yine Karacaoğlan örneğinden hareketle bir saptama yapmış, âşığın şiirlerinden yola çıkılarak biyografisinin oluşturulamayacağını çünkü aynı mahlaslı pek çok şaire rastlanabileceği gibi eserin üretim bağlamının bilinmeyişinin de tarihî yanlışlara neden olabileceğini belirtmiştir (Düzgün, 2021: 603)

Üretim ve icra ortamını önceleyerek bu bağlamlar bilindiğinde ortaya çıkacak yaratımı reddetmeyen Dilaver Düzgün, Erzurumlu Emrah ve Karacaoğlan biyografilerindeki bazı yanlışlara da işaret etmiştir. Mevlüt İhsanî ve Mustafa Ruhanî’nin şiirlerinin oluşum bağlamlarıyla ilgili âşıkların kendisiyle yaptığı görüşmelerden hareketle, şiirde denilenle üretim bağlamındaki hikâyenin farklı olabileceğine dikkat çekmiştir. Araştırmacıların Âşık Mevlüt İhsanî’nin “Kars’ta güzel gördüm şavk u ziyası/Cihanı yandırır tâbândan güzel” dizelerini bir seyahati esnasında Karanlı bir güzele âşık olduğu şeklinde yorumlayabileceklerini ancak âmâ bir şair olan İhsanî’nin kendi ifadesine de dayanarak şiirin üretim bağlamında âşığın 51 yaşında olduğunu, 15 yaşındaki bir genç kızın onun âşık olduğunu öğrendiğinde kendisi için bir şiir istemesi üzerine bu dizeleri söylediğini belirtmiştir (Düzgün, 2021: 605). Aynı şekilde Âşık Mustafa Ruhanî’nin “Dedim adın nedir dedi ki Gonca/Değer bu cihana yayla güzeli” dizelerini Gonca adlı bir maşukaya bağlayanların çıkabileceğini fakat âşığın ifadesinde böyle bir alakanın söz konusu dahi olmadığını işaret etmiştir:

¹⁰⁰ Ben meylimi üç güzele düşürdüm
Biri Şemsi, Biri Kamer, ill’Elif
Onların aşkıyle aklım şaşırdım
Biri Şemsi, Biri Kamer, ill’Elif

1957 yılında Muş'un Varto ilçesine bağlı Yoncalık köyüne giderken bir yaylaya vardık. Yorgunuz. İstirahat etmek istedik. O esnada beni daha önce dinlemiş âşık dostu olan Hasan isminde şahıs geldi, bizimle alakadar oldu. “Yorgunuz, bir su içsek.” dedik. Hasan Ağa, bir kız çocuğuna seslendi; “Hele bir su getir.” diye. Kız çocuğu suyu getirdi. Elimizde sazı gören kız, kim olduğumuzu sordu. Hasan Ağa; “Bu, âşıktır. Böyle diyar diyar dolaşır, türküler söyler.” dedi. Kız; “Öyleyse bir tane de benim için söylesin.” dedi. Ben de sazımı aldım, bu türküyü seslendirdim (Düzgün, 2021: 606).

Burada önemli olan, âşığın şiirlerindeki sözlerin gerçek yaşamıyla ilgisi olup olmadığıdır. Âşığın birinci ağızdan kendi üretim bağlamını aktarması, sözlü bellek ürünüyle ilgili şüpheye mahal bırakmayan bir gerçekliktir. Fakat geleneğin sözlü kültür ortamında gelişmiş olmasından dolayı hayatta olmayan pek çok âşığın biyografisiyle ilgili bütün nesnel verilere ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Öyleyse günümüze ulaşan şiirleri gibi âşıkların hikâyelerinin de sözlü gelenek aktarımı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Folklorcuların âşığın adının geçtiği cönkleri, onunla eş zamanlı yaşadığı düşünülen âşıkların sözlü tanıklıklarını, atışma/deyişme/karşılaşma yaptıklarına dair farklı anlatımlarla teyit edilen icracı ya da dinleyici ifadelerini, şairnamelerde geçen isimleri ve âşığa dair bilgi ve izleri takip etmeleri dışında bu hikâyelerin öğrenilme yolu yok gibidir. Bütün bunlar; âşığın üslûbu¹⁰¹, kendine has söz dağarcığı, yaşama zamanına dair üretilen ulaşılabilir ve tahmini bilgilerle de karşılaştırılmalıdır. Hikâyelerdeki olayların âşığın biyografisi olduğu iddiası varsa âşıkla ilgili tasnif ya da telif hikâyelerdeki vakaların bu ölçütlerle teyidi de gerekir. Biyografi, diğer metinlerle örtüşen delillerle güçlenebilir. Bu çalışmalar, salt metinden hareketle yapılacak eski metodolojiyi çağrıştıran faaliyetler olarak değerlendirilebilir ve âşık biyografileriyle yahut sosyal hayatla ilgili sözlü tarih vesikaları sayılmaları hatalı gibi görünebilir. Ancak eş zamalı dinleyici ifadeleri, cönkler ve şairnameler, diğer âşıkların birlikte yaşanmışlıklara dair tanıklıkları ve hikâyenin farklı versiyonları, işin içine üretim bağlamını da dâhil edecektir. Böylelikle ekotipsel bir yaklaşımla çeşitli üretim ortamları ve icraya iştirak ya da tanıklık edenlerin ifadeleri, hikâyeyi teyit etme imkânı sunabilir.

Ekotip kavramının bir anahtar olduğuna inanıyorum. Folklorun bir kültürle ve kültürün içindeki bireyle olan ilişkisini incelemek için karşılaştırmalı metot gereklidir. Birbirine yakın veya tarihi açıdan birbiriyle ilişkili kültürlerdeki olguların aynı kökten gelme olasılığını araştırmadan neyin bir kültüre özgü olduğunu ya da olmadığını bilmek mümkün değildir. (...) ister antropoloji isterse folklor olsun, veri toplama veya biriktirmenin ötesine geçmek için karşılaştırmalı metodun cüretkâr ve yaratıcı şekilleri çok önemlidir. Alan araştırması ve Fin

¹⁰¹ Saim Sakaoğlu, gerçek Karacaoğlan şiirlerini farklı farklı Karacaoğlanların şiirlerinden ayırmak için başvurulan üsluba bakma yöntemine konu seçimi, sanatlı söyleyiş ve tabiatan yararlanma gibi ayırıcı unsurları eklemenin de metni gerçeklik algısıyla ilgili güçlendirebileceğini belirtmiştir (Sakaoğlu, 2014: 204).

metodu çalışmaları kendi içlerinde son bulmamalıdır. Bunun anlamı antropoloji ve folklor gibi sosyal bilimlerin güvenilir, genel prensiplere ulaşmasını sağlayan kesin, test edilebilir varsayımlarla kurulması gerektiğidir. (Dundes, 2007: 91-92).

Eş metinlerin yaratıcılığında ortaya çıkabilecek neticeler noktasında Özkul Çobanoğlu, farklı metinlerde tanıklığı söz konusu olabilecek dinleyicinin niteliğine vurgu yapmaktadır: “Muhtemelen 17, 18 ve 19. asrın meraklı bir dinleyicisi, günümüzün en usta âşıklarından daha fazla usta malı biliyordu. Aynı şekilde saz çalma ve mahallî ezgileri bilme ve irticalen söyleyebilmenin de bugünkü yapıdan çok daha yaygın olduğunu kolayca tahmin edebiliriz.” (Çobanoğlu, 2000b: 198) Dinleyicinin metinlere hâkimiyeti dışında âşık destanlarının metinlerinde yer alan olayların gerçeklikle ilgisi üzerinden de saptamalar yapmıştır. Çobanoğlu’na göre pek çok âşık, destanlarındaki olay örgüsüyle tarihe tanıklık etmiş; edebiyat tarihi ve sosyal tarihle ilgili kanaatler, onların tanıklığıyla delillendirilmiştir. Yalnızca olaylar değil sosyo-kültürel değişimler ve halk kültürünün bunlar karşısında sergilediği tavır da destanların dilinden tarihe geçmiştir (Çobanoğlu, 2000b: 163-164).

Cönkler, âşıkların tarihe tanıklığını güçlendiren en önemli vesikalardandır. Ne yazık ki pek çoğu kadirbilmez ellerde yok olup gitmiştir. Özellikle okuryazar olmayan âşıkların şiirlerini yazdırdıkları kâtipler, yazma ücretini az bulduklarında cönkleri yakmayı tercih etmişlerdir (Sakaoğlu, 2014: 29). Ancak birileri cönkleri yaksa yahut köhne köşelerde çürümeye terk etse de meraklı hafızalar “konuşan cönkler” halinde geleneğin tarihe tanıklığına devam etmiştir.

Meraklılara gelince, bunlar hafızaları kuvvetli olan şiirsevenlerdir. 1969 yılı yazında Bayburt’ta tanıdığımız Kahveci Sıtkı Çınar (Alıçlık köyü, 1913, okuryazar, Kur’an kursuna gitmiş) bize, bir saat kadar usta malı söylemişti. Onun bize elini kulağına atarak ve saz vb. gibi herhangi bir çalgıya müracaat etmeden söylediği 15 kadar şiirden beşi Bayburtlu Celalî’ye; üçü o günlerde hayatta olan Bayburtlu Hicranî’ye, birer tanesi de yine o çevrenin şairlerinden olan Ağlar Baba ve Esnânî’ye aitti. Onun verdiği diğer iki şiir ise Narmanlı Sümmanî ile Bolulu Dertli’nin idi; iki şiir de mahlassız olarak okunmuştu. Böylece, 56 yaşındaki Sıtkı Çınar bizlere konuşan bir cönk gibi gelmiş, hiç ummadığımız âşıkların şiirlerine sahip olmamızı sağlamıştı (Sakaoğlu, 2014: 22).

Bahsi geçen tanıklık; âşık tarzı destanlar dışında usta malı türküler ve ezgileri âşıkların anlattığı hikâyeleri ve yaptıkları karşılaşmaları içine alan ve icra bağlamlarını geleceğe taşıyan bir tanıklık olduğundan metinlerden yapılan çıkarımlar, daha net ve test edilebilir olacaktır. Bayram Durbilmez, âşık karşılaşmalarının hikâye formunda anlatıldığı Kars yöresinden hareketle karşılaşan âşıkların kendilerinin dışında başka âşıkların hikâyeleştirip anlattığı metinlerden bahsetmiştir. Bunların da halk

hikâyelerine benzer manzum-mensur karışık ama onlardan farklı olarak kendine has bir anlatım ve icra töresini yansıtan biçimleri vardır. İcra bağlamlarında dinleyici, karşılaşan âşıklara da anlatıcıya da hikâyeye âşinadır. Zaman içinde atışmaların manzum metinlerini ezber etmiştir. Elbette bu karşılaşma anlatıları, farklı memleket ya da coğrafyadan bir diğerine giden âşıkların gidiş sebeplerinden seferlerinin hikâyelerine ve mutlu ya da mutsuz dönüş hikâyelerine de şahitlik etmektedir. Oluşum bağlamından icra bağlamına, bağlamdaki anlatıcıdan dinleyici kitleye kadar gerçekliği teyit edebilecek tanıklıklara açıktır. Durbilmez, bu anlatımlara örneklem oluşturabilecek bir liste oluşturmuştur (Durbilmez, 2006: 344):

Tablo 2.1. Âşık Karşılaşmaları ve Hikayeciler

	Âşık Karşılaşmaları	Anlatanlar
1	Alesker- Veli Karşılaşması	Nusret
2	Şair Nebî-Nalsatan Karşılaşması	İslâm
3	Suna- Oruç (Babası ve Annesi) Karşılaşması	Nusret
4	Şenlik-Feryadî Karşılaşması	İslâm
5	Şenlik-İzanî Karşılaşması	İslâm, Pünhânî, Karahanlı, Nusret
6	Şenlik-Kılıççı Karşılaşması	İslâm, Karahanlı, İlhamî, Çobanoğlu
7	Şenlik-Nurî Karşılaşması	İslâm
8	Şenlik- Sümmanî Karşılaşması	İslâm, Pünhânî, Karahanlı, Çobanoğlu
9	Şenlik-Şair Abbas Karşılaşması	İslâm, Karahanlı, Nusret
10	Şenlik- Şair Nebî Karşılaşması	İslâm
11	Şenlik-Şikeste Peri Karşılaşması	İslâm

Öcal Oğuz da söz konusu metinlerin gerçekliği ile ilgili tamamen reddiyeci bir anlayış taşımaz. Aksine bu konuda ince bir hassasiyet güdülmesi ve sözel bellek ürünlerinin edebiyat tarihçilerinin yaklaşımlarıyla değil de bir folkloristin bakış açısından, folklor kuram ve yöntemleriyle değerlendirilmesi gerektiği düşüncesindedir (Oğuz, 2011: 11). Ona göre her bir sözlü kültür ürünü, kendi özelinde sağlam ve karşılaştırmalı belgelerle sorgulanmalı ve eğer varsa gerçeklikle alakası, elde edilen verilerle tespit edilmeli; mit, efsane ve benzeri diğer türlerden ne ölçüde etkilendiği, gerçek tarihi hangi nispette yansıttığı ortaya çıkarılmalıdır:

Bascom'a göre sözel belleğin yanılttığı birçok konu olabilir ama bunlar arasında doğrular da vardır. Bascom'un nihai görüşü şudur: Sözel bellek ile gerçek arasında hiçbir ilişki yoktur tezi yanlıştır, sözel belleğin hatırlama ve bilgiyi kuşaktan kuşağa aktarma süresi sanılandan daha fazladır. Ancak sözel belleğin nerede mit anlattığı nerede tarihten söz ettiği, diğer belgelerden yararlanılarak her konu özelinde ayrı sorulması gereken sorulardır (Oğuz, 2010: 11).

Ömer Gözükızıl'ın Âşık Şenlik-Zülâlî karşılaşmasına ait incelediği 31 kaynaktan (Gözükızıl, 1997: 75) ulaştığı sonuçlar, karşılaşmanın gerçekleştiğini ancak yazıya aktarılırken varyantlaşmayla ilgili problemler ortaya çıktığını göstermektedir.

Kargaşanın bilimsel kaygıyla değil de romantik bakış açılarıyla tespitler yapılmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Ona göre her şeyden önce Zülali'nin bizzat kendi ifadelerinin bulunduğu kaynakları incelemek daha doğru olacaktır (Gözükcü,1997: 131-132). Bu örnek üzerinden ortaya çıkan tartışmalar da Öcal Oğuz'un görüşünü desteklemektedir.

Bascom'un sözel belleğin gerçekle ilişkisinin olmadığı düşüncesinin yanlışlığına vurgusu ve doğruları da olabileceği görüşünden hareketle Türk dünyasının çeşitli coğrafyaları ve Türkiye sahasında gerek âşık edebiyatı gerekse tekke edebiyatı şairleri arasında biyografileri veya başlarından geçen herhangi bir vaka, sözel bellek ürünleri içinde kurmaca hikâyelere ya da yarı kurgu yarı gerçek âşık destanlarına, sefer ve halk hikâyelerine konu olmuş pek çok âşık veya şâirden bahsedilebilir. Ancak bu âşık veya şâir kahramanların biyografik hayatlarını anlattığı düşünülen yahut anlattığına inanılan hikâyelerin gerçeklikle ilişkisi sağlam temellere dayandırılmalı, versiyonları karşılaştırılmalı, her hikâye kendi özelinde değerlendirilmekle birlikte birbirini destekleyen farklı anlatımlar gözden kaçırılmamalıdır. Dundes'in tavsiye ettiği eş metinlerden hareketle ekotipsel bir yaklaşımla metinler karşılaştırıldıktan sonra mümkünse anlatı kahramanlarının yaşadığı düşünülen döneme ait nüfus kayıtları, tarihi vakalarla örtüşen zaman mekân ve kişi bilgileri gibi ulaşılabilecek resmî vesikalarla da anlatının gerçekliği teyit edilmelidir.

İlhan Başgöz; yaşayan âşıkların şiirleriyle yaşanmış veya kurgulanmış olayları son evrede birleştirerek kendilerinin yarattığı veya bir başkasının aynı yöntemle yaşayan bir âşığa dair ortaya koyduğu hikâyeyi, modern romanla ilişkilendirmiştir. Anonimleşmemiş oldukları için bu anlatıların halk hikâyelerinden farklı olduğunu ileri sürmüştür. Ali İzzet Özkan'ın şiirleriyle gerçek yaşamını birleştirdiğinden, bunu yaparken de boşlukları kurmaca olaylar ve yeni şiirlerle doldurduğundan bahsetmiştir. Ona göre halk hikâyesinin mensur bölümlerinin bir âşığın gerçek yaşamını tümüyle yansıtmaması mümkün değildir. Bunun nedeni de birincil olarak halk hikâyesi geleneği, ikincil olarak sosyal çevrenin hikâyenin yayılmasını destekleyen eğilimleri ve üçüncül olarak da hikâyenin yapısı gereği kuralları ve gereksinimleridir (Başgöz, 2016: 290-291). Fakat kurmaca işin içine hangi ölçüde girerse girsin manzum-mensur örüntü, başat unsurdur ve hikâyenin çekirdeği, ilk defa “şiir artı nesir” biçiminde şiirin gerçek hikâyesi hâlinde ortaya çıkar.

Çağdaş bir halk ozanı öncelikle kendi şiirlerini söyler ve o ayrıca bu açıklamalarda kendi hayatı hakkında bir şeyler anlatır. Bu “şiir artı nesir”, öncelikle yazarın kendisi tarafından icra edilir ve daha sonra öğrencileri ve arkadaşları üzerinden çeşitli sosyal ortamlarda yayılır. Bu yayılma ile biyografik verilerden gelen gerçek hadiselerden ilk kalkış gerçekleşmiş olur. Bu durum halk şiirinin sözlü dolaşımının kaçınılmaz bir sonucudur ve biyografik veriler de onunla ilişki içerisinde (Başgöz, 2016: 293).

Oluşum bağlamındaki çekirdek hadisenin hikâyenin başat unsuru olması dışında versiyonlarında da hikâyeci, anlatının aslına sadık kalmak zorundadır. Şiirler ve oluşum bağlamıyla kendisine aktarılan olay örgüsünde hikâye hazır gibidir. Ona düşen bir kompozisyon oluşturarak hikâyeyi en sanatsal, etkileyici icra bağlamına kavuşturmak ve geleneğin gerektirdiği forma sokmaktır. Çünkü dinleyici kitlesi, geleneğe hâkimdir. Anlatıyı farklı bağlamlarda defaatle dinlemiş olmaktan kaynaklanan tecrübeyle küçük farklılıkları göz ardı etse bile özellikle manzum kısımlarda yapılacak büyük değişikliklere kesinlikle tahammül etmez. Bu yüzden yazara düşen şiirleri seçtikten sonra biyografiyi düzenleyip eklemek ve anlatının geleneğine uygun biçimde tasnif etmektir (Başgöz, 2016: 294).

Bir dönem “Folklor Araştırmaları Kurumu”na başkanlık eden Hikmet Dizdaroğlu, araştırmacı-yazar Adil Özder’in telif ettiği Muhibbî ve Esmahan Hikâyesi” adlı eserine giriş mahiyetinde yazdığı metinde bu duruma örnek teşkil edebilecek bir kararlılıkla hikâyenin gerçekliği noktasındaki şüpheleri kesin bir dille reddetmiştir. Ona göre bu hikâyenin öne çıkan yanı gerçeklikle ilgisi ve Muhibbî’nin hayatı ve edebî şahsiyeti hakkında belge niteliği taşımasıdır. Özder’in Muhibbî ile aynı köyden olması, onu yakından tanıyan insanlarla tanışıp ve görüşmüş olması, yazarın âşığın hikâyesine vukufiyetini artırmıştır. Hikâyecilik geleneğine hâkim oluşu da metni gereğine göre tasnifini kolaylaştırmıştır (Özder, 1976: 8). 1907 doğumlu olan araştırmacının 1868’de vefat eden Muhibbî ile bizzat tanışmadığı gerçektir. Araştırmalarından edindiği bilgiler, âşığın çağdaşı olan köylülerinin, akrabalarının sözlü ifadelerine ve Kirazalan köyünden Kâtip Hüseyin Hayalî’nin tuttuğu iki cöngе dayanmaktadır (Özder, 1976: 67; 1940: 61). Cönkler, bir bakıma sözlü geleneğin yaratım bağlamlarının icra tutanaklarıdır (Çobanoğlu, 2000: 200).

Öcal Oğuz, sözlü aktarımda asıl problemin; zamanın, mekânın, coğrafyanın, nakledenin, nakil bağlamındaki dinleyicinin, medeniyet merkezinin değişmesi ve bu değişikliklerin anlatıya kattıklarının ve anlatıdan eksilttiklerinin takip edilememesi olduğunu belirtmiştir. Ona göre bir arkeolojik kazı disiplini içinde her malzemenin

restorasyonuna gösterilen esere özgü titizliğin, folkloristler tarafından sözlü halk kültürü malzemesinde de gösterilmesi şarttır. Çünkü ortaya çıkacak metin, kimi zaman bir mit olabileceği gibi bazen mit ve efsane kalıbına dökülmüş gerçek tarih de olabilir (Oğuz, 2010: 12). Bu bağlamda anlatının, Dizdaroğlu'nun "Muhibbî ve Esmahan Hikâyesi"ne yazmış olduğu giriş metnindeki gerçeklik iddiaları araştırılmalıdır. Haklı olabileceği varsayımıyla Öcal Oğuz'un önerilerine uygun yöntemlerle araştırıldığına dair kayıtlar ortaya çıkarılmalıdır. Bu kayıtlardan bir kısmı, Özder'in Âşık Muhibbî ile ilgili yazmış olduğu 1940 ve 1976 tarihli iki ayrı eserde mevcuttur. Bu aşk hikâyesini anlatan kapsamlı ilk metin, Özder'in 1976 da oluşturduğu "Muhibbî ve Esmahan Hikâyesi"dir. Sedat Bahadır; aynı esere bağlı kalmış, aynı adla ama bir bilim adamı bakış açısından yeni başlıklarla, "Adil Özder Serisi"nin beşinci kitabı ve Yusufeli Belediyesinin yayını olarak 2017 yılında hikâyeyi yeniden yayımlamıştır.

Bu çalışmalarda Özder, bir folklor araştırmacısı kimliğiyle hem hikâye anlatımlarının kaynaklarını belirtirken hem de olaylar, durumlar ve tarihlerle ilgili karşılaştırmalar yaparak oldukça titiz davranmıştır. Âşığın seferleri, gittiği yerlerde karşılaştığı âşıklar ve o âşıkların da Muhibbî ile karşılaşmak üzere yaptıkları seferler yahut sefer yolu üzerinde yaşananlara dair dinleyici, araştırmacı beyanlarına yer vermiştir. Bütün rivayetleri değerlendirmiş; hangisinin gerçeğe daha yakın, hangisinin gerçeklikten uzak olduğunu ve bunların nedenlerini ortaya koymuştur. Özellikle 1940 tarihli metindeki açıklamalı dipnotlar, her bir meseleye dair delil arayan ve elde ettiği verileri karşılaştırmak suretiyle sonuçlar ortaya çıkaran saptamalardır¹⁰². Âşıkla ilgili Özder'in her iki eserinde de bütün ihtimal ve rivayetler

¹⁰² Muhibbî ve Sümmanî karşılaşması ile ilgili: Sümmanî, Muhibbî'nin ölümünden beş sene sonra şairliğe başlamış olduğunu kendi ağziyle söylüyor. Bu itibarla karşılaşmaları muhal olan bu iki şairin de ruhlarını tâzip etmeden, birinin daha evvel söylemiş olduğu malûm muammaya diğerinin sonradan bir nazire yapmış olduğunu kabul etmek hakkı teslim olur (Özder, 1940: 32)

Muhibbî İdrakî karşılaşması ile ilgili: bu karşılaşma hakkında tesbit edilen muhtelif rivayetler şunlardır; I. Bir rivâyete göre -ki pek zayıf bir ihtimal ile söylenir- Muhibbî-İdrâkî karşılaşması vuku bulmuş değildir. İdrâkî mahlaslı bir âşık da yoktur. Sözler, Muhibbî'nin İdrâk'inden doğma bir telifir.

II. İkinci bir rivayet bu iki âşıkın Hasankale'de karşılaşmış oldukları etrafındadır.

III. Diğer bir rivâyete göre bu münazara, zamanın Erzurum vâlisi huzurunda olmuş, vâlinin emriyle huzura toplanan muhit âşıklarına en sonra iltihak eden Muhibbî de götürüp sazını divardan asılı duran sazların en üstüne asmıştır. Bu harekete içerliyen İdrâkî de gûya Muhibbî'yi bu sert divaniyle ele alıp hırpalamıştır.

IV. Erkinis köyünde 80 yaşlarında Hüseyin Zorel'den aldığım mâlûmat ise şudur. H. Zorel: "ben gençliğimde İspirde dolaşırken yaşlı bir adam Muhibbî ile İdrâkî karşılaşmasını dinlemiş olduğunu bana anlattı; doğrudur." diyor.

V. Son rivayet -ki karşılaşmanın doğruluğunu tamamen teyit ediyor- Muhit halkiyatını çok iyi incelemiş ve halk şairleri hakkında esaslı bilgiler tesbit etmiş olan M. Fahrettin Çelik arkadaşımız bu münazara hakkındaki bilgilerini şöyle anlatıyor; İdrâkî'yi bütün Poshov, Ardahan gibi Kars-merkez ve Erzurumda

karşılaştırılmış; elde edilen veriler, âşığın biyografisiyle ilgili gerçek tarihi yansıtır olup olmadıkları açısından teyide çalışılmıştır.

İncelendiğinde metnin halk hikâyesi özellikleriyle birlikte sefer hikâyesi özellikleri de gösterdiği görülecektir. Benzer anlatmalar içinde en yaygın olan ve âşıklık deyince akla ilk gelen tür elbette halk hikâyesidir. Halk hikâyeleri denildiğinde düşünülen ise bu anlatıların kendine has, yapısal ve anlamsal formuyla halk arasında rağbet gören bir âşık icrası olduğudur. Manzum-mensur karışık oluşları; başlangıç, geçiş ve bitiş formel kalıpları¹⁰³, çoğu zaman tek gecede bitmeyecek kadar uzun oluşları, kendilerine has tiyatral gösterim, anlatım biçim ve mekânlarına, anlatıcı tiplerine ve dinleyici kitlelerine sahip oluşları, bu hikâyeleri tanımlayacak ortak niteliklerdir. Anlatılar, âşıkane, epik veya sofiyane üslûplara ve bunlara bağlı kahraman tiplerine sahiptir. Kahramanın doğumundan âşık oluşuna, gurbete çıkışından tutsak düşüşüne, mucizevi kurtuluşundan sevdiğine kavuşmasına kadar belli izlekler ve motiflerle donanmıştır. Hikâyelerin âşıkların biyografik hayatları etrafında şekillenmesi, kendi kahramanı tarafından telif edilmesi yahut kahramanın kendisi değil de başka bir âşık tarafından onun hikâyesi üzerinden tasnif veya tertip edilmesi de “halk hikâyeciliği” namıyla maruf geleneğin türüne özgü özelliklerdendir. Hikâyelerin coğrafya coğrafya çeşitlenen ve zenginleşen örnekleri, her bir icracı anlatıcının yeteneğine bağlı hacme sahip ve özeldir.

Daha önce de değinildiği gibi âşık/muhabbet destanları da Azerbaycan sahasında âşıkların anlattığı halk hikâyelerine verilen eşdeğer isimlerdir (Kobotarian, 2013: 11). Onlarda da Türkiye sahasındaki halk hikâyeleriyle aynı biçim, muhteva mevcuttur ve aynı geleneği temsil ederler. Müstakil sefer hikâyeleri ise bu hikâyelere

da tanışmış olanlara rastladım. Poshov’lu Üzeyir (Fakîrî) ustanın oğlu Feryâdî ile görüşmüş Zedezümdeli âşık ve hoca eşref -77 yaşlarındadır-in anlattıklarına göre, İdrâkî Erzincan taraflarındanmış. Oltu sancağı - ki 1829 Edirne muahedesiyle Ahıska elden çıkınca parçalanan Çıldır eyaletinden elimizde kalan kısma verilen ve Çıldır sancağı adıyla anılan sancak merkezi idi, 93 tarihine kadar bu hali devam etmiştir-mutasarrıfının has âşığı imiş. Birgün paşanın keyifli bir çağında kendisine meclis yapması teklif olunan İdrâkî : “karşısına hasım getirilince daha şatır ve hünerli-şevkli şiir söyleyeceğini” bildirmiş. Bu haline kızan mutasarrıf paşa nedimlerine buna bir hasım bulmalarını emretmiş. Onlar da Yusufeli’den ayağı çarıklı Mubibbî ustayı getirmişler. ve Oltu’da paşanın has bahçesinde öğleden sonra, paşa ve müftünün de bulunduğu büyük bir mecliste, müsaereye başlamışlar ve neticede -bilindiği gibi- İdrâkî mat olmuş. Sonradan barışan bu iki âşık, zamanın sultanışuarâsı sayıldıkları halde, yılda birkaç kere Poshova gelip usta tanıdıkları Hevet’li Üzeyir (Fakîrî’yi ziyaret ederlermiş (Özder, 1940: 34).

¹⁰³ Hikâyenin başında: “Raviyân-ı şirin ve nâkilân-ı âsar şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki, geçmiş zaman ve eski günlerde...”

Geçişlerde: “Aldı sazı...”, “Aldı Tahir”

Hikâyenin sonunda: “Hikâyemiz burada menziline yetdi. Allah darda galanları, murad üstünde olanları muradına gavuşdursun.” (Alptekin, 1997: 11-12).

nazaran daha kısa, onlarla benzer yapıda, bazen muhteva olarak da benzerlik gösteren, manzum-mensur karışık anlatmalardır. Ancak bu anlatmalardan farklı olarak sefer metinlerinde hikâyeye bağlı veya hikâyenin gereği olarak seyahat değil de seyahatin meydana getirdiği bir hikâye söz konusudur. “Aşıq Ələsgərle Həcər Xanım” hikâyesinde Elesger’in toy ve ticaret için gittiği seferler esnasında güzelliğinin methini işittiği ve hiçbir talibini kabul etmediğini öğrendiği Hacer Hanım’la karşılaşması, bir âşık mâşuk hikâyesi değildir. Âşık; genç bir kıza göre çok ileri yaşlarda evli barklı, çoluk çocuk sahibi, boyunca evladı olan bir adamdır. Ticaret için gittiği yerlerde Hacer Hanım’la ilgili reddedilen pek çok talipli hikâyesi dinlemiştir. Bir toy esnasında dinlediği hikâyelerinin ardından toyu bitirip evine dönmüştür. Ancak içindeki merak duygusunu yenemeyerek ani bir kararla Hacer Hanım’a kendisi talip olmak üzere Kızılvang kentine tekrar sefere çıkmıştır:

Aşıq Ələsgər iki gün yolda qaldı, ağır məclis keçirdi evlərinə qayıtdı. Yolda fikir elədi ki, Həcər xanım bəyi bəyənmir, qlavanı¹⁰⁴ bəyənmir, mollanı¹⁰⁵ bəyənmir, hacını bəyənmir, məşədini¹⁰⁶ bəyənmir, taciri bəyənmir, bəs kimi bəyənəcək. Yəqin ki, bunun meyli aşığıdır. Get, bir bunu yoxla (İsmayilov-Ələkbərli, 2010/XVIII: 116).

Elesger’in sırf merakından dolayı Hacer Hanım’ın taliplileri arasına dâhil olması, Elesger’in ticarî seferlerinin bir sonucudur ve toy geçirmek için gidip döndüğü seferin çerçeve hikâyesi içinde gerçekleşen bir başka hikâyedir, denilebilir¹⁰⁷.

Sefer çerçevesinde oluşan bir başka hikâye, “Aşıq Məhəmmədin Qars Səfəri”dir. Mehmed, Kars’ta demir yolu inşaatında çalışmak üzere sefere gitmiş, tesadüfen Servi Hıraman’ın meclisine denk gelmiştir. Bir kadınla atışmak istemediğini söylese de Servi Hıraman, hiçbir gerekeçe kabul etmemiş, Mehmed’i atışmaya mecbur etmiştir. Karşılaşma sonunda Mehmed, onu mat ederek bağlamıştır. Servi Hıraman’ın karşılaşmanın en başında koyduğu şart gereği, iki âşık evlenmiştir.

Servi Hıraman dedi:

¹⁰⁴ Qlava: Komünist ihtilaldən önce belediye reisi (Altaylı, 1994/I: 532).

¹⁰⁵ Molla: Din adamı, imam (Altaylı, 1994/II: 876).

¹⁰⁶ Məşədi: Məşhed (İran)’daki kutsal yerləri ziyarət edən kimseyə verilen ad (Altaylı, 1994/II: 858).

¹⁰⁷ Vagif Vəliyev, Həcər Hanım’ın Elesger’le aynı dövəmdə yaşamış olduğunu ancak âşıklıq vəsfı olmadığını Elesgerlə aralarında yapıldığı hikâye edilən karşılaşmanın aslında tamamının Elesger’in deyişləri olduğunu “dedim-dedi”li şiirlerden bir farkı olmadığını söylemiştir (Vəliyev, 1985: 205). Maarifə Hacıyeva, Şahin Köktürk və Mehebbət Paşayeva bu tarz deyişmələri “şartlı olaraq deyişmə” şəklində adlandırmış və yinə Həcər Hanım’la Elesger örneğini vermiştir (Hacıyeva vd. 1999: 36). Bunun doğru olması, Elesger’in hikâyeyi bu şəkildə təsnif etməsi, onun asıl seferinin toy keçirmək və ticarət etmək üçün çıktığı bir yolculuk olduğu və bu seyahatlər esnasında dinlediği Hacer Hanım’la ilgili talipli hikâyelerindən esinlenərək böyе bir hikâyə təsnif etdiğı gerçeğini değıştirməz.

- Mehmed, men sene teslimem. Bah bu da benim sazım, al! İndi isteyirsen meni özünle apar¹⁰⁸, istemirsense gan pulunu¹⁰⁹ verim. Özü de hazır: 500 manat gızıl pul, bir dest paltar, bir çüt çekme, gızıl saat, gümüşü Buhara gara gül papag, bir de bir at! İndi ihtiyar senindi, hansına razı galırsan gal.

Mehmed dedi:

- Men cında-cunda davası çekmemişem, eger sen meni bağlasan neylerdin? Onu fikirleş! Men can davası çekirem! Paltaların, palazın mene lazım deyil. Razılıg kağızında ne yazmışg onu isteyirem (Rüstemzade, 1988: 69).

Türkiye sahasında Nuri Çırağı'nın "serküşte" niteliği taşıyan "Emioğlu" türküsünün öyküsü de bu türden bir hikâye içinde hikâye örneğidir. Bu, aşığın butalısını aramak üzere çıktığı yolculukta çektiği sıkıntılar ve maşukasına kavuşmasıyla neticelenen, hikâyenin gereği olan alışılmış bir seyahat değildir. Bu anlatıda, sebebi kendine mahsus seyahatin oluşum bağlamının yarattığı çerçeve hikâyenin içinde meydana gelmiş bir serküşte söz konusudur. Aynı zamanda yakın tarihte vuku bulan bir olayla ilgili irticali bir âşık performansının ürünü olan bu hikâyeli türkü, Çırağı'nın bir İstanbul seyahati sırasında gerçekleşmiş hazin bir olayın neticesidir. Çırağı, "Emioğlu" adını verdiği bu türkünün kahramanı olan kadından çok etkilendiğini, bugün bile onunla karşılaştığı anı hatırladıkça aynı atmosferi tekrar yaşadığını, kadının hâlini ve yüzünü aklından hiç atamadığını belirtmiştir. Asıl çerçeve hikâyede Âşık, bir açılışa katılmak ve sanatını icra etmek üzere İstanbul'a davet edilmiş ve davete icabetle sefere çıkmıştır. Nuri Çırağı 23.11.2022 tarihinin akşamında kendisiyle sözlü mülakat yoluyla yapılan bir görüşmede bu sefer serencamının bir parçası olarak doğan hikâyeli türkünün macerasını nakletmiştir.

Ümraniye Belediyesinde Mahzunî'nin adına yapılan bir park açılışında programa çıkmak için beklerken ben "Belediye Başkanı için ne söylerim, Mahzunî için ne söylerim?" diye düşünürken 55-60 yaşlarında beş kadın geldi. Birisi bana dedi ki: "Âşık adlanan ölim, sen nerelisen?" Bu adlanan ölim lafı, "öğünde ölim, gurban olim" anlamında Ahıska boylarının Kıpçak Türklerinin kullandığı bir sözdür. Ben de kadının bizim o taraflı olduğunu anladım. "Sizin oralıyım." dedim. "Sen hangi köylüsün? Falan köylüyüm. Ben de filan köylüyüm..." Bizim oranın Alevi Türkmenlerinden... Bizimkiler asi değildir. Türkçeden başka da dil bilmezler. Fanatik değildirler. Dedi ki: "Ben 15-16 yaşlarındaydım köye okul geldi, okula gedirdim. Amcamın oğlunyan birbirimizi sevdik ama tabi gizli, kimse bilmiyor. İş meydana çihinca evlendirdiler bizi. Babamnan amcam birbirleriynen geçinmiyor, döğüşüyorlar. O günün şartlarında, bu 60'lı yıllarda. Asgere getti geldi, iki dene de kızım var. Beyim İstanbul'da Paşabahçe'de işe kirmiş, biz İstanbul'a köşdük. Bir gün elinde bir sarı kâğıtlan geldi." Ağlayarak söylüyor kadın: "Birgün elinde kocaman bir

¹⁰⁸ Meni özünle apar: Beni de beraberinde memleketine götür (Evlenelim anlamında).

¹⁰⁹ Gan pulu: Kan Parası. Servi Hıraman'ın şartnamesinde kendisiyle karşılaşp bağlanan âşığın idamı vardır. Kendisi bağlanıp yenildiği için canı karşılığında kan bedeli teklif etmektedir. Kan bedeli de bellidir. 500 manat altın lira. Bir takım elbise, bir çift çizme, bir altın saat, gümüş renkli Buhara cinsi gara gül denilen bir tür başlık ve bir de at.

sarı kağıtla geldi dedi ki: ‘Emi gızı!..’ Amca gızı değil ha emi gızı! ‘Emi gızı, benim Alamanya’ya kâğıdım çıldı. Getme metme dedimse de getdi. O arada da bir oğlum olmuş, üçüncü çocuğum. Getdii...” Böyle eliyen Edirne tarafını gösterir: “Şu taraftan getdi. Gediş o gediş... 24 yaşındaydım. Şimdi de 58 yaşındayım, ne geldii ne de haberi geldi. Benim babamın odasına aşıklar gelirdiler, türkü yahardılar.” Kadın işi biliyor. Dedi: “Sen de bana bir türkü yaharsan...” dedi, doluhdu, ağladı. Entarisinin eteğinnen yüzünün tozunu, alınının terini sildi; yaz, ağustos ayı sıcah... Şöyle, boynu buruh ağladı. Daha ben her şeyi unuttum. Hemen sahneye çıkar çılmaz o “Emioğlu”nu¹¹⁰ ohudum hocam. Daha bele buna benzer neler var...

Âşıkların gerçek yaşam öyküsü veya bu hikâyede olduğu gibi duyup tanık oldukları gerçek olaylar üzerine son dönemde yazılan bazı telif hikâyeler, halk hikâyeleri örneğinden hareketle oluşturulsa da Boratav’ın “âşık-şairlerin romanlaşmış hayatları” başlığında anlamını bulan kurmaca metinlerdir. Gerçek yaşam öyküsü ve âşığa ait şiirler üzerinden doğaçlama söylenip sonradan yazılsalar bile anlatmaya bağlı bir metin özelliğinde roman niteliği de taşırlar. Başgöz, “Bugünün biyografik halk hikâyeleri” şeklinde ifade ettiği bu hikâyeleri, son evrede yazıya geçmiş ve sözlü geleneğe dönüşmemiş metinler olarak nitelemiştir. Bunun sebebini de bu anlatıların tipik halk hikâyelerinden farklı ve modern romana yakın olmalarına bağlamıştır (Başgöz, 2016: 290). Mehmet Gökalp’in yazdığı “Mahirî ile

¹¹⁰ Ahlıma gelmiyor gurbete getmez

Seninle gidenler geldi gelmedin (emimoğlu gelmedin zalımoğlu gelmedin gelmedin)

Bu nasıl gurbetmiş bitmez tükenmez

Zaman geçdi vahit doldu gelmedin (emimoğlu ah gelmedin zalımoğlu gelmedin gelmedin)

Zaman geçdi ömrüm doldu gelmedin (emimoğlu ah gelmedin hayınoğlu gelmedin niye gelmedin)

Demek ki yakıştı yaptığın şanan

Olacah mı daha sana inanan (zalımoğlu)

Samyeli dohundu bağan bostanan

Gül gurudu sümbül soldu gelmedin (emimoğlu ah gelmedin dayımoğlu gelmedin gelmedin)

Mehrican dohundu bağan bostanan

Gül gurudu sümbül soldu gelmedin (emimoğlu gelmedin hayınoğlu gelmedin gelmedin gelmedin)

Yaylamızı çayır çimen бүрүдү

Bizim Türkmen yaylasına yürүдү (zalımoğlu)

Yasamal dağının garı eridi

Bu gaçancı bahar oldu gelmedin (emimoğlu gelmedin hayınoğlu gelmedin gelmedin)

Sogannı dağının garı eridi

Bu kaçancı bahar oldu gelmedin (elinoğlu gelmedin emimoğlu gelmedin gelmedin gelmedin)

Soğannı dağları gine yaz oldu

Hani aramızda sevgi söz oldu (emimoğlu)

Simsiyah saçlarım bembeyaz oldu

Rakipler üstüme güldü gelmedin (zalımoğlu ah gelmedin hayınoğlu gelmedin gelmedin)

Simsiyah saçlarım bembeyaz oldu

Düşmanlar üstüme güldü gelmedin (elinoğlu gelmedin emimoğlu gelmedin gelmedin)

Dinledi Çırağı halıma şaşdı

Ömrümün güneşi gedihden aşdı (zalımoğlu)

Can alıcı evümüze yanaşdı

Ezrayıl gapımı çaldı gelmedin (emimoğlu ah gelmedin dayımoğlu gelmedin niye gelmedin)

Can alıcı köyümüze yanaşdı

Ezrayıl gapımı çaldı gelmedin (zalımoğlu ah gelmedin emimoğlu gelmedin dayımoğlu gelmedin) (URL-4)

Mahitaban Hikâyesi” ve Adil Özder’in oluşturduğu “Muhibbî ile Esmahan Hikâyesi” de bu türden metinlerdir ve daha ziyade âşkın seyahatlerinin ön plana çıktığı sefer hikâyeleridir, denilebilir. Bu bağlamda rüyada âşık olduğu kızı arama sefer hikâyelerinde de mevcutsa ve anlatı, bu aşk çerçevesinde şekilleniyor gibi görünse de asıl hikâyeyi âşkın sevdiğine kavuşup kavuşamamasından ziyade sefer serencamı oluşturmaktadır. Anlatı, halk hikâyelerinde olduğu gibi sadece kavuşmayla veya kavuşamamayla neticelenmemekte âşkın yolculuk hikâyesi, sevdalısına kavuştuktan ya da kavuşamayıp ondan ebediyyen ayrıldıktan sonra da devam etmektedir. “Mahirî ile Mahitaban” hikâyesinde Mahirî’nin bâde rüyasıyla sevdiğini arama gerekçesiyle başlayan seferleri, Mahitaban’a kavuşamayıp Tebriz’den döndükten sonra da devam etmiştir. Tebriz’den Erzurum’a gelen Mahirî, orada Ebabî ile karşılaştıktan sonra Oltu’ya gitmiş, orada himayedârı olan Niyazî Bey’in kızı Münevver Hanım’ı Mahitaban’a benzettiği için onunla evlenmiştir (Gökalp, 1985: 74-80). Aynı şekilde “Muhibbî ve Esmahan Hikâyesi”nde hapisten çıkan ve memleketine dönen Muhibbî, Esmahan’ın ağabeylerinin onu hor gördüğü için (Özder, 1976: 30) kız kardeşlerini vermeyişlerinin akabinde tekrar hapis yattığı Oltu’ya gitmiş ve beraatine de vesile olan Mutasarrıf Süleyman Paşa’dan yardım istemiş; Mutasarrıf vasıtasıyla Esmahan’ın ağabeylerini ikna edip sevdiğiyle evlenmiştir. Ancak muradına erdikten sonra demircilikten kazandığı paranın geçimini temin edemeyiş yüzünden seferlerini devam ettirmiş; Bayburt, Gümüşhane, Trabzon ve ayrıca yedi kez de İstanbul’a seferlere çıkmıştır. Bütün bu seferlerin de temelde geçimini temin nedenine bağlı olarak cereyan eden, kendine has birer serencamı; bazen de başka başka sebepleri de vardır. İdrakî ile karşılaşma sebebi, Erzincanlı âşkın Oltu’ya gittiğinde kendisiyle atışacak bir âşık istemesi ve Mutaarrıf Süleyman Paşa’nın Muhibbî’yi onunla karşılaştırmak üzere Oltu’ya davet etmesidir. Karşılaşmada Muhibbînin İdrakî’yi mat ederek galip gelişi, Paşa’nın armağanlarıyla yurduna dönüşüne vesile olmuştur (Özder, 1976: 57-59).

Seferler incelendiğinde genellikle hangi sebeple olursa olsun âşıkların bir yerden bir yere yolculuklarının temel nedenine, sanat icrası yoluyla bilinip tanınma ihtiyacı ve bu tanınmışlığın gereği olarak elde edilecek ekonomik gelirin de eşlik ettiği görülmektedir. Bu, merkezinde iki sevdalının öyküsü olan halk hikâyelerinde mutlaka görülen özelliklerden biri değildir. Asıl kahraman; çalıp söyleyerek bazı engelleri aşar, armağanlar da kazanır ama temel amaç, âşıklık icrası değildir. İcranın

sebebi, sevgiliye açılan bir kapı aralamaktır. Sefer hikâyeleri, temelde âşıklığın bir gereği olarak seyahate çıkmak yönüyle farklıdır. Rüyada görülen sevgili, âşıklık icrası ve gezginlik için bir gerekçe olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu hikâyelerde âşıkların tanınmış gerçek kişilerle (âşıklarla) karşılaşmaları, atışmaları, bu karşılaşmalardaki metinlerin adı geçen kahramanlara âdiyeti ve bütün bunlara bağlı bir yenme/yenilme de söz konusudur. Sefer anlatılarının gerçeklikle ilgisi, halk hikâyelerine nazaran daha fazladır. Çünkü kahramanı gerçektir ve bir âşıktır. Bu da hikâyenin kurmaca yanlarını törpülemekte ve inandırıcılık özelliğini artırmaktadır. Ayrıca karşılaşan âşıklar tarafından çift taraflı kayıt altına alınma ve bağlamda bulunanlarca da hafızalarda saklanarak sözlü gelenek yoluyla aktarılabime imkânını doğurmakta, bir bakıma Bascom'u haklı kılmaktadır. Yani sözel belleğin taşıdığı yaratım, kimi zaman gerçeği yansıtabilmekte ve hatırlayıp yeni nesillere aktarma konusunda tahmin edilenden daha fazla süreyi hafızasında muhafaza edebilmektedir. Bu gerçeklik, sefer metinleri ve âşık icralarını çok tanıklı birer vaka kuruluşuna dönüştürmektedir. Öcal Oğuz, eş ve benzer metinlerin göz ardı edilmemesini, âşık şiiri ve hikâyelerinin folklor metni olarak diğer anonim karakterli halk kültürü ürünlerden çok farklı olmadığını söylemişse de (Oğuz, 2000: 86-87) sözel belleği tamamen tarihî gerçekliğin dışında da tutmamıştır. Aksine geriye doğru 300 ila 400 yıllık dönemlerinde dahi sözel belleğin izelenebilir tarihî doğruları yansıtabileceğinden bahsetmektedir (Oğuz, 2010: 11). Bu da sözlü tarih yaklaşımlarına karşı olmayı değil bu tür inceleme ve saptamalarda ortaya konacak tespitleri doğru temellendirip temellendirmemekle ilgili bir tavrı ortaya koymaktadır.

Başgöz ise yaşadığı bilinen şahsiyetlerle ilgili hikâyelerin içinde yer alan uzun seyahatlerin gerçeklikle ilgisini vurgulamıştır. Bu seyahatlerde adı geçen coğrafya adlarının âşığın yaşamında işlevsel mekânlar olduğunu, buralarda yaşanan olayların ve yapılan âşık karşılaşmalarının gerçeğin kurmaca hikâyeye yansıyan kesitleri olduğunu ileri sürmüştür (Başgöz, 2016: 295). Böyle olması, özellikle resmi kayıtlarda kişilerin memleketlerinin bilinmesi, evlilikleri, akraba adları ve hayatına girip çıkan insanların adlarının geçmesi bakımından mantıklıdır. Ancak yine de edebî metinlerin kurmaca özelliği, âşıkların kendilerine has üslupları ve hikâyelere özgü yapısal kurgu geleneği gereğince bu anlatıların gerçeğin birebir aynı olması veya yaşam öyküsünün tamamını aktarması beklenmez.

Yaklaşık altmış yıl önce ölen Şenlik ve Sümmani adlı iki âşığın hayatları hakkındaki hikâye parçaları, bugün Doğu Anadolu’da halk ozanları tarafından söylenmektedir; Örneğin bugün halk ozanları ya Âşık Sümmani’nin Kırım’a seyahatinden ya da Âşık Şenlik’in İzani ile olan atışmasından bahsetmektedirler. Bu parçalarda halk hikâyelerinin bütün özellikleri vardır fakat onlar âşığın bütün hayatının hikâyesini anlatmazlar. (Başgöz, 2016: 294).

TRT AVAZ ekranlarında Âşık Kul Nuri’nin yaptığı “Âşıkların Avazı” adlı programda Erkânî mahlaslı Mehmet Oktay’ın anlattığı Şenlik’in hastalanması konulu türkölü hikâye ve “hoş damak” makamında okuduğu Şenlik’e ait “-ifti baba”redifli “I” geniş ayaklı taşlama¹¹¹, Şenlik’in hayatından seçme bir kesittir (URL-5). Sümmanî, kendi soyundan gelen Nusret Torunî, Hüseyin Sümmanioğlu gibi âşıklar ve yöredeki diğer sanatçılar tarafından usta kabul edilmiş; icralar sırasında hayatından kesitler ve karşılaşmalarıyla yâd edilmiştir. Köyünden Erzurum’a ilk geldiğinde, Sümmanî, henüz 11 yaşındadır. 70 yaşında usta bir âşık olan Âşık Erbabî ile “Çardak” kahvede karşılaşmasını (URL-6) Nusret Torunî, sazla-sözle anlatmış; âşığın diğer karşılaşmaları ve hikâyelerini de gezdiği yörelerde, katıldığı programlarda ustalıkla icra etmiştir.

Hikâyenin olay örgüsü, âşığın gördüğü bâde rüyasının hakikatini araştırmak üzere kurgulanmıştır. Sümmanî, büyükleri tarafından Samikale’nin Ablaktaş köyünden Erzurum’a Taşmağazalarının altındaki âşık kahvesine getirilmiştir. Erbabî, yörenin en itibarlı âşıklarından biridir ve karşılaşmayı Karazlı Erbabî başlatmıştır.

¹¹¹ Gençlik zamanlarında birgün Şenlik Baba hastalanır. Şenlik Baba’nın babası Kadir Ağa, kümes hayvancılığı yapmaktadır. Çok hindisi, kazı, tavuğu vardır. Anasına: “Ana babama de, bir tavuk kessin bir beçe (piliç) çorbası yap, bana iyi gelir rahatlıkla yerim.” der. Babası; 100 tavuğun her birini eline alır, “Bu sarıdır, bu, mavidir, bu çillidir,...” derken Şenlik küser, yemek yemez, başka bir şey de istemez. Aynı gece bir yağmur yağar, fırtına çıkar, kümes yerle bir olur. Tavukların, kazların çoğu telef olur. Bunun üzerine Şenlik, babasına bir taşlama türkü söyler:

Elvanlı guşların bir bah halına
Bizi saltanatdan salıfdı baba
Dost görse bu günde yazıhlar bizi
Düşmanlar şad oluf gülüfdü baba

Hindiler gurtuluf damağın çağdı
Ne yazıh boynuzlu tavuhlar sağdı
Ele bildin her birisi bir dağdı
Gamli gönlün ferah bulufdu baba

Guşların leşini varah sahlıyah
Her yâda düşende gedeh yohluyah
Üreğin çoh yanır otur ağılyah
Bele hulüsünü bilifdi baba

Heç kimse Şenliğin çekemez nazın
Baban balta alıf gırıftı sazın
Bir topal ördehnen bir de bir gazın
Onlar da mayalılığ galıfdı baba (URL-5).

Sona yaklaştıkça atışma hararetlenmiş, Erbabî'nin tapşırıldığı dörtlükteki ağır ifadelerle¹¹² Sümmanî'nin daha ağır karşılık vermesi¹¹³, babasının ve kendisinin kahvedekilerin hakaretlerine ve saldırılarına maruz kalmasına neden olmuştur. Sümmanî'yi bu güç durumdan kahvenin itibarlılarından Laz Ali adındaki biri kurtarmıştır (Düzgün, 2005: 53).

Örneklerde görüldüğü gibi usta âşıkların hayatlarından kesitleri, seyahatlerini ve karşılaşmalarını anlatan hikâyelerin tamamında sadece sevgiliyi arayıp bulmak veya âşıklık istidadını göstermek ya da para kazanmak sebepleri ve bu sebeplere bağlı temalar işlenmemiştir. Anlatılar incelendiğinde seferlerle ilgili daha farklı ve özel nedenler ortaya çıkabilmektedir. Akademik bir sohbet esnasında Özkul Çobanoğlu, âşıkların işlevlerinden yola çıkarak bu konuda şifahen bir saptamada bulunmuş¹¹⁴; Kırım'ın işgali sırasında Sümmanî'nin Kırım seyahatinin âşıklığa has harcîâlem bir sebeple gerçekleşmemiş olabileceğinden bahsetmiştir. “Çünkü söz konusu olan vatan toprağıdır ve herkesin savaştan, Rus ve Ermeni zulmünden dolayı göç ederek terk ettiği topraklara bir âşığın bilhassa işgal zamanlarında seyahati, ancak devletin görevlendirmesiyle olmalıdır. Âşık oradaki halkı işgalle mücadele için bilinçlendirmek kaydıyla istihbarî bir görevle ve sanatını bu göreve hasr etmek üzere görevlendirilmiş olmalıdır.” şeklinde âşık tipine farklı bir ödev yüklemiştir. Özkul Çobanoğlu benzer bir yaklaşımı, Şenlik'in Kars'ın işgali sonrasında millî bir uyanış meydana getirme çabasıyla yaptığı seyahat ve yazdığı destalarla ilgili olarak da sergilemiştir (Çobanoğlu, 1999b: 91). Bu düşünce de âşıkların seyahatlerinin gerçeklikle ilgisi bakımından Başgöz'ü onayan bir yaklaşımdır. Nitekim bu konuda yaşanmışlığa dair bir anı ve bir de şiir mevcuttur:

Vahdettin Altunok'un Sümmanî'nin oğlu Zabit'in damadından derlediği
Sümmanî ile ilgili bir hatıratı paylaşmak istiyorum:

¹¹² “Yeni değdi Erbabî'nin teline
Şahan bir kekliktir konu çölüne
Şükrolsun bir taze geçti elime
Geceliğin bir altına satarım.” (Vural, 2015: 98)

¹¹³ “Sümmani'yem kaldım ne divanlarda
Arzumanım vardır kahramanlarda
Garip kaldım kahvelerde hanlarda
Yarın gece sırdaşınla yatarım.” (Vural, 2015: 99)

¹¹⁴ 15-16 Eylül 2022 tarihinde Sivas'ta İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü uhdesinde gerçekleşen “İbrahim Aslanoğlu Sempozyumu” esnasında 15 Eylül akşamında Özkul Çobanoğlu, Doğan Kaya ve Birsan Akpınar'la âşıkların çeşitli nedenlerle yaptığı seyahatlerle ilgili sohbet ederken şifahen bu çerçevede bir görüş beyan etmiştir.

Sümmânî, Kırım sokaklarında gezerken casus olduğu şüphesiyle Rus askerleri tarafından alıkonulur. Rusça bilen Sümmânî, pasaport özelliği bulunan icazetnamesini çıkartıp göstererek durumu anlatsa da askerler onu alarak karakola götürür. Yer altından, uzun ve tünel gibi karanlık bir yerden geçilerek bir odaya getirilir. Oldukça büyük bir odada, üstündeki üniformadan üst rütbeli olduğu anlaşılan bir kişi vardır. Askerler Sümmânî'yi bu kişinin karşısına çıkarırlar. Adam Sümmânî'yi iyice süzdükten sonra kim olduğunu ve nereden geldiğini sorar. Sümmânî, bir âşık olduğunu ve Erzurum'dan geldiğini söyleyince, Rus Komutan:

“Demek âşıksın, iyi o zaman, sana bir soru soracağım eğer bilersen sana icazetnameni veririm ve Kırım'da rahat rahat dolaşırsın. Eğer bilemezsen şu arkamda gördüğün kılıçla senin boynunu vururum.” der.

Sümmânî, çaresiz razı olur. Komutanın odasında çeşitli ülkelerin devlet büyüklerinin resimleri asılıdır. O resimleri parmağıyla göstererek: “Bu kişileri taniyor musun” diye sorunca, Sümmânî tanımadığını söyler. Komutan tek tek resimdeki kişileri tanıtır. Resimlerin arasında bulunan ve diğerlerine göre daha sefil, meczup şekilde resmedilmiş bir resme gelince: “Bu baldırı çıplak da sizin padişahınız Abdulhamit”, der. Bütün resimleri tek tek tanıttıktan sonra Sümmânî'ye dönerek: “Şimdi söyle bakalım, hangisi daha yahşi (güzel)?” diye sorar. Sümmânî şu deyişeti söyler:

Kâmil kelimından bend olan kimse
Gûş verir her zamân kulak doyurur.
Her adû güzelden dileme bûse
Zannetme lezzeti dudak doyurur.

Hevâymiş dünyanın zevki ziyneti
Asla yoktur bu dünyanın rahatı
Bunca saltanatta olan devleti
Yine bir baldırı çıplak doyurur

Sümmânî ne ola ehlin temeli
Kişiye yar olan kendi âmeli
Kul beşerdir değil tamahdan hâli
İnsanı bir avuç toprak doyurur.

Bunun üzerine Komutan: “Tamam, iyi dedin, eğer korkudan bizim Çar'ı deseydin boynunu vuracaktım. Ama sen bu duruma rağmen yine sizin padişahı üstün gördün. Ben de sana bir icazetname yazıyorum, bununla istediğin gibi burada dolaşırsın” der. Komutan icazetnameyi Sümmânî'ye vererek onu uğurlar (Gözükara, 2017).

Sözel bellek içinde âşıklar tarafından anlatımı en yaygın sefer hikâyeleri/destanları ise Köroğlu kollarıdır. Sayıları çeşitli rivayetlerde farklı farklı olsa da genel olarak literatürde 24 Köroğlu kolundan ve bu kollara bağlı seferlerden bahsedilmektedir (Boratav, 2018: 43). Ayrıca hikâyeci bir âşık, Köroğlu kolu anlatmasa bile her halk hikâyesinin başlangıcında bir Köroğlu türküsü okuması, adap gereğidir. Daha önce de belirtildiği gibi “Köroğlu kolları” terimsel adlandırması içindeki “Köroğlu'nun İstanbul Seferi, Köroğlu'nun Erzurum Seferi, Köroğlu'nun Bağdat Seferi...” gibi XVI. yüzyılda yaşadığı rivayet edilen bir destan kahramanı ve âşık olan epik kimlik üzerinden anlatılan hikâyeler silsilesi, sefer içerikli olmakla birlikte gerçeklikten kopmuş; kurmaca boyutu, gerçekliğinin önüne geçmiş anlatılardır. XVI. yüzyıl âşıkları arasında Köroğlu'nun adı anılsa da tarihsel gelişim süreci içinde

bu hikâyeler; Öcal Oğuz’u haklı çıkaracak biçimde varyantlaşarak biyografik hikâyeler olmaktan öte kahramanı menkıbe, efsane ve masal kahramanı özellikleri gösteren destanî, efsanevi, mitik ve mistik kurmaca hikâyelere dönüşmüştür (Oğuz, 2010: 10). Bu anlatmaların neredeyse tamamının kahramanını da aşan bir gerçeküstülük boyutuna ulaştığı, hatta farklı coğrafyalarda yaşadığı, öldüğü varsayılan; birden fazla mezar yeri ve coğrafyası bulunan, birden fazla kahramanı temsil ettiği görülmektedir. Dolayısıyla “çok varyant ve çok mekân, folklor çalışmalarında çok anlatılanı işaret eder.” (Oğuz, 2011: 7) ve gerçeklikten gitgide uzaklaşır. Bu yüzden âşık destanları üzerinden sefer hikâyeleri, biyografilere ve tarihe kaynak gösterilecek dahi olsa Koroğlu seferleri, bu çalışma kapsamında değerlendirilmemiştir. Çünkü bu anlatmalar, kendi anlatıbilimsel, dilbilimsel evreninde başlı başına hacimli birer kitap kaynağıdır. Âşık seferleri çalışmasının sınırlandırılmasını zorlaştırabilecek kadar da hacimlidir. Koroğlu kolları ve seferleri halk bilimi kuram ve yöntemleri çerçevesinde başlı başına kendi üretim ve anlatım evreninde değerlendirilmelidir. Bu yüzden söz konusu seferler, farklı değerlendirmelere ilham olmak üzere çalışma sınırları dışında tutulmuştur.

Bu çalışmanın merkezine alınan hikâyeler, tamamı yaşanmamış olsa bile bir durum veya andan ya da bir şiirin hikâyesinden ilhamla âşıkların gerçek yaşamlarıyla ilgili oluşturulmuş sefer hikâyeleridir. Bunlar, özellikle âşıkların seyahatleri çerçevesindeki karşılaşmaları ihtiva eden, başlı başına bir halk hikâyesi kabul edilmeyen ama yine de bir hikâye çekirdeği olan serencam veya serküştelerdir. Ali Duymaz, bu sefer ve karşılaşma öykülerini “Henüz hikâye bütünlüğüne kavuşmamış epizotlar” olarak nitelemiştir. Ayrıca kendisinin de Nail Tan gibi “serencam” olarak adlandırdığı bu anlatıları barındıran eserlerden ve Şenlik’in karşılaşmalarından örneklerle bu karşılaşmaları anlatan usta âşıklardan bahsetmiştir (Duymaz, 2012: 11). Azerbaycan ve İran’da bu metinlere “revayet” veya “ehvelat” dendiğinden söz etmiş, Şenlik’in ve onun çırağı Nesiv’in seyahatleri ve karşılaşmalarından oluşan bu rivayetlerin kaynaklarıyla birlikte örneklerini vermiş (Duymaz, 2012: 12), her serencam ya da karşılaşmanın hikâyeye dönüşme imkânı bulamayabileceğini de eklemiştir.

Türkiye sahasında örnekleri olmakla birlikte Azerbaycan sahasında, sefer adıyla hikâyeleşmiş daha zengin örnekler mevcuttur. Bu çalışmada “Gelenek İçinde Seferlerin Yeri” başlığı altında hazırlanan bibliyografyada Türkiye sahasıyla birlikte bu sahanın örneklerine de yer verilmiştir.

3.1.3. Yaşayan Âşıkların Seferleri

Âşıklık geleneği, XVI. yüzyılda başlayıp XXI. yüzyıla kadar Türk adının geçtiği her yerde varlığını sürdürmüştür. Bu kurumsal yapının temel aktörü olan âşık tipi, geleneğin doğduğu ve en güçlü örneklerini verdiği zamanlardaki kadar etkin biçimde hayatîyetini sürdüremese de “Günümüzde geleneği yaşatma hassasiyetini taşıyan âşık yoktur.” demek, yanlış olacaktır. Saz çalma, hikâyeli türküler söyleme, bâdeli âşık olma, irticalen söyleme, gezgin âşıklık yoluyla diyar diyar dolaşıp atışmalar ve karşılaşmalar yapabilme, geleneği biçim ve içerik açısından takip etme gibi bir âşıklıkta olması beklenen özellikleri taşıyan gelenek temsilcilerinin varlığı, zincire eklenen yeni halkalar anlamı taşımaktadır. Teknolojik gelişmelerin yarattığı iletişim imkânları, çeşitli nedenlerden kaynaklanan göçler gibi sosyo-kültürel değişikliklere ayak uydurmaya gayret ederek kendilerine yeni bağlamlar ve yeni varlık alanları yaratan âşıklar, kurumun kendine özgü kültür mirasını devralarak varlıklarını devam ettirmiştir. Bekir Şişman, bunu Umay Günay’dan iktibasla rüya motifi üzerinden bir dönüşüm olarak açıklamış ve rüyanın âşıkların yaşam gayesini bir sevdalıya bağlamasından ziyade onların sıradanlıktan sanatçı kimliğe geçişini temsil etmek yönüyle hâlâ işlevsel olduğunu belirtmiştir (Şişman, 2015: 318). Değişim ve dönüşüm yalnızca rüya motifinde değil geleneğin diğer uygulamalarında da mevcuttur. Âşık fasılları, yerini festival icralarına; kahvehaneler (Erzurum, Kars gibi şehirlerde az sayıda devam etse de), âşık dernekleri ve vakıflara, elektronik ve dijital kültür ortamına (radyo, televizyon, internet, bilgisayar, sosyal medya...); düğünlere, konserlere, ramazan eğlencelerine; usta-çırak ilişkisi, kasetler veya internet ortamından bilgi edinme ya da okuyarak öğrenmeye; cönkler de yerini plaklara, kasetlere, biyografik eserlere, akademik makalelere bırakmıştır.

Söz konusu seferler olduğunda da âşıklar; genellikle konser veya festival icraları için seyahat etmekte, akademik toplantıların sanatçı konukları olarak âşık şölenlerine ve sempozyumlara katılmakta, her zaman diliminde ve her durumda sözel belleğin en işlevsel taşıyıcıları sıfatıyla var olmayı ve geleneği geleceğe aktarmayı sürdürmektedirler. Bu da söz konusu kurumsal geleneğin genetik kodlarında mevcut aidiyetin âşıklara yüklediği sorumluluk bilincinin bir yansımasıdır.

Âşıklar, dün olduğu gibi bugün de bir iletişim aracı, bir kültürel bellek aktörü, bir sanat icracısı ve millete has duygu ve düşüncelerin tercümanı olarak millî varlığı; sanatı yoluyla köyden köye, ilden ile, coğrafyadan coğrafyaya taşıyıp yaşatmaya devam etmektedir. İletişim aracı olmak ve habercilik niteliğini kaybetse de milletçe

kutlanan günlerin ulusal kıvancına tercüman olma, kaos ortamlarında toplumun ihtiyacı olan mesajları, sosyal eleştiri yoluyla açık ve örtük iletilerle muhatabına ulaştırma, uluslararası toplantılarda geleneği farklı ülkelerde tanıtip temsil etme bakımından oldukça işlevseldir. SİFAHOD¹¹⁵ üyesi Âşık Ruhsatî Eroğlu (D. 1956); bir sohbet esnasında¹¹⁶ Dernek Başkanı Ahmet Ayık'ın Azerbaycan'da bir âşıklar programı planladığını, bunu duyduğunda diğer âşıklar gibi kendisinin de çok heyecanlandığını, boş gitmenin doğru olmayacağını ve âşığın en güzel hediyesinin de bir şiir olacağını düşündüğü için “İki devlet bir milletiz biz dünya” ayağıyla bir şiir yazdığını belirtmiştir. Coşkun millî duygular ve ata yurtlarına hasretle hayal edilen bir seyahatin doğurduğu şiir; bir sosyal eleştiri mekanizması, bir milli birlik ve beraberlik dayanışması, kendine özgü bir savunma refleksi, içinde yaşadığı dönemin zihniyetini de yansıtan bir tarihe tanıklık işleviyle dizelere dökülmüştür.

(...)
Coğrafya adıyla kurulmuş tuzak
Kırgız Özbek Türkmen Gökoğuz Kazak
Uygur Azerbaycan değildir uzak
İki devlet bir milletiz biz dünya

(...)
Kerkük Musul benim kanayan yaram
Fırsat bulamam ki bağlayam saram
Doğu Türkistan'la kopuktur aram
İki devlet bir milletiz biz dünya

Türkmenistan Aşkabat'a yol kolay
Kazakistan Nursultan'ı gör de say
Yanıyor Uygurlar vay be dünya vay
İki devlet bir milletiz biz dünya

(...)
Karabağ'da daha kara bağlamam
Hocalı'da yeter artık ağlamam
Bitsin Uygurlara yürek dağlamam
İki devlet bir milletiz biz dünya

Kuzey Kıbrıs Batı Trakya Balkan
Hepsi aynı soydan hepsi aynı kan
Selam Türkiye'mden can Azerbaycan
İki devlet bir milletiz biz dünya

Asya'da her yerde Türk'le doluyuz
Doğudan batıya ipek yoluyuz
Türkiye Ankara Anadolu'yuz
İki devlet bir milletiz biz dünya

Dilimiz bir ülkümüz bir olacak
Eroğlu mutlaka o gün gelecek
Sanma Türk birliği sözde kalacak
İki devlet bir milletiz biz dünya

¹¹⁵ SİFAHOD. Sivas Fasıl Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği.

¹¹⁶ Bu sohbet hal hatır sorma makamında şifâhen yapılan bir sohbettir. Bu yüzden kayıt altına alınmamıştır. Ancak sohbet, arzu edilen bir sefer hayalinin doğurduğu bir şiirin hikâyesini ortaya çıkarmıştır.

Şiirin tematik vurgusu, Türklerin millî birlik ve bütünlüğünü tehdit edenlerin Türk milletinin beraberliğini bozamayacağı üzerinedir. Âşık; başlangıcı Azerbaycan olsa da ruhundaki Turan özlemini dile getirmese eksik olacağını düşündüğü için orada okumak ve bütün Türk illerine selam göndermek üzere bu şiiri kaleme aldığını ifade etmiştir. Seyahat, bazı nedenlerle henüz gerçekleşemese ve gerçekleştirme planı devam etse de hayalinden bir eser doğmuştur. Âşığın gitmediği coğrafyalara hâkimiyeti; bölge bölge, ülke ülke isimleriyle, dertleriyle vukufiyeti millî hassasiyetlerinden kaynaklanmaktadır. Şiir; Doğu Türkistan'da Uygurların Çin zulmüne maruz kalışı, Musul ve Kerkük'te Türklerin ve Türklüğün tehdit altında oluşu, Eylül 2022'de Azerbaycan-Ermenistan arasında alevlenen ve Türk ulusunu derinden etkileyen Karabağ'ın işgaline son veren savaş, Dünya milletlerinin hep Türk'e karşı Ermenilerin yanında duruşu gibi kaotik problemleri işlemekte; çağına ayna tutmakta, güncel tarihe tanıklık etmektedir. Bu da âşığın sözünün gerçeklikle ilgisini ve sosyal bağlamından bağımsız olmadığını işaret etmektedir. Metnin anlatma ve yazılı kültür ortamında kayıt altına alınma zamanının örtüşmesi ve âşığın irtical sahibi bir şair olarak tanık olduğu ya da yaşadığı olayları yansıtmaya çeşitli bağlamlarda âşık kimliğiyle tanınması da bu düşünceyi desteklemektedir.

“Âşık Rahim Sağlam Şiirlerinde Yer Alan Eğitsel Unsurlar” başlığıyla Uğur Sayım tarafından yüksek lisans tezi olarak sürdürülen çalışmadan ulaşılan bilgilere göre yaşayan âşıklardan Rahim Sağlam (D. 1961), gezgin âşıklık sanatını hakkıyla icra eden bir gelenek aktörüdür. Geleneği temsil sıfatıyla yurt içinde ve dışında pek çok yere seyahat etmiş, televizyon programlarına katılmış, müstakil programlar yapmış, başka âşıklarla karşılaşmıştır. (URL-7)

“Âşık Rahim Sağlam, gerek Türkiye gerekse Avrupa ülkelerinin birçoğunda konserler ve âşık programlarına katılmıştır. Yurt dışında ilk konser deneyimi, Kars'ın Mezra köyünden Âşık Mihmanî Baba'yla birlikte gittiği Hollanda'da, gerçekleşmiştir. Erzurum'da belediyede çalıştığı yıllarda Almanya, Fransa, Belçika ve İsviçre gibi ülkelerde de konserlere ve âşık programlarına katılmıştır. “Konya Âşıklar Bayramı”na, “Kars Âşıklar Bayramı”na, Kayseri Develi'de “Âşık Seyrani Baba'yı Anma Şenlikleri”ne, Bayburt'ta Dede Korkut Şenliklerine katılan âşık, İstanbul, Ankara Erzincan, İzmit, Sivas, Tokat, Kars, Van, Ağrı, Bitlis, Batman, Muş vs. gibi şehirlerde de piknikler, belediye geceleri, kaymakamlık organizasyonları, düğünler ve âşık programlarına gitmiştir. Üç yıl Doğu TV ve Marmara TV'de programlar yapan âşık, beş yıldır da Kardelen TV'de ‘Divandan Dökülenler’ adıyla bir program sunmaktadır. Çarşamba ve

cumartesi günleri, Erzurum Yoncalık semtinde Temelli Kırathanesi'nde icralarıyla âşıklık geleneğini yaşatmaya çalışmaktadır.”¹¹⁷

Memleketi Erzurum'da, Türkiye'nin pek çok şehrinde ve yurt dışında geleneği yaşatan âşık, belediyelerin, derneklerin, televizyon programlarının, sosyal medyanın imkânlarını değerlendirerek, mekân sınırı gözetmeksizin sanatını devam ettirmektedir. Elektronik kültür ortamında Youtube üzerinden, Âşık Kul Nuri ile “ters atışma” başlığıyla olumlu olumsuz eylem çekimleriyle işledikleri karşılaşma, sazın ve sözün kudretinin dünden bugüne aktarıldığı bir irtical örneğidir. İki âşık, geleneğe dair kaygılarını, umutlarını izleyicileriyle ve bu mirası, sahiplenen genç kuşakla paylaşmıştır:

Âşık Rahim Sağlam:

İki bin yirmi bir yılı geride galdı
Hafta bitti sene bitti yıl bitti
Gosgoca dünyayı gezdih dolaşdih
Dere bitti tepe bitti yol bitti

Âşık Kul Nuri:

Senden sonra yeni nesiller gelir
Hafta bitmez sene bitmez yıl bitmez
Gelecek aşıklar saznan dolanır
Dere bitmez tepe bitmez yol bitmez

Âşık Rahim Sağlam:

Veysel Sümmani ne galdı bize Emrah'dan
Bizler gurtulmayız inan bu ahdan
Şimdiki türküler çamdan gavahtan
Mana bitti mantıh bitti dil bitti

Âşık Kul Nuri:

Düğün olur derneğ olur toy olur
Dere olur ırmah olur soy olur
Gelecek çırıklar bizden ey'olur
Mantıh bitmez mana bitmez dil bitmez

Âşık Rahim Sağlam:

Rahim Sağlam der ki yazanım diyor
Gurbet elleri gardaş gezenim diyor
Türkü söyleyenler ozanım diyor
Mızrap bitti perde bitti tel bitti

Âşık Kul Nuri:

Gul Nuri'yim ey'olur mu sızımız
Bizim zaten ele geçmez nazımız
Türk milleti yadigârı sazımız
Mızrap bitmez perde bitmez tel bitmez (URL-8)

Karşılaşma, 2022 başlarında gerçekleşmiştir. Âşıkla yapılan sözlü mülakatta kendisi bu tarihi doğrulamış, gününü hatırlayamadığını ama atışmanın Dudullu'dan yayın yapan Anadolu Dernek TV kanalında gerçekleştiğini belirtmiştir. Âşıklığa

¹¹⁷ İlgili çalışmaya, Âşık Rahim Sağlam'ın yönlendirmesiyle tezi hazırlayan Uğur Sayım'dan ulaşılmıştır. Çalışma henüz taslak aşamasındadır. Uğur Sayım, Erzurum Merkez Borsa İstanbul Ortaokulunda Türkçe öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

1977’de Âşık Reyhanî’nin çırağı olarak başladığını, ustasının vefatına kadar hiç ayrılmadıklarını, Türkiye’nin pek çok yerine birlikte gidip âşıklık sanatını icra ettiklerini ama yurt dışına birlikte hiç gitmediklerini söylemiştir. Avrupa’ya 10 defa Kul Nuri’yle birçok kez de Bayburtlu Süphanî’yle gittiklerini, 2022 Mayıs’ında Güney Azerbaycan’ın Tebriz bölgesinde düğün icrası yaptıklarını anlatmıştır:

İran’ın Hoy Şehri’nin İstiran köyüne düğüne davet edildik. Salmaz, Urumiye, Tebriz bölgesinde, buralarda, yüz pare köy var Türk kökenli. Orada yedi sekiz tane düğün yaptık. Bu İstiran’daki insanlar aslında bizim Giresun’dan göçmüşler oraya. Giresun demiyor, Küresin diyorlar onlar; eskiden öyle dermişler. O yüz köyün ağzında bizim türküler, atışmalar, hikâyeler, kasetler... Bir kasetçi var; adam dedi ki: “Ben İran’da sizin çok kasetinizi sattım” dedi. Biri geliyor “Abi bir türkü de ben söyleyebilir miyim?” diyor, atıyor elini kulağına ya Çobanoğlu ya Reyhanî ya Rahim Sağlam ya Kul Nuri... Adamlar bizim türkülerimizi ezber etmiş. Bugünlerde arıyorlar, “Düğüne çağıracağız ama şu anda İran’da kargaşa var, çağırıyoruz Rahim Abi” diyorlar.

Âşık, kendi yöresinde de sık sık düğünlere katılmış ve âşık performansları sergilemiştir. Yakın zamanda Şarıkamış’ın Şahaban köyüne düğün için gitmiştir. Ankara’ya sık sık düğüne davet edildiğini o düğünlere başka âşıklarla birlikte hikâyeler anlattıklarını, türküler söyleyip atışmalar yaptıklarını belirtmiştir. İstiran’da Kul Nuri ve İstiranlı Âşık Milad Sultanî ile “lazımdır” ayağı “l” kafiyesiyle atıştıklarını ifade etmiştir (URL- 17).

Âşık Rahim Sağlam:

[Gel herkese anlatalım
Âşıklara dil lazımdır]¹¹⁸

Gul Nuri’yi oynatalım

Bugün ona zil lazımdır

Âşık Milad Sultanî:

Geçdi söylemenin vahdi

Herkesin olurmuş ahti

Bunların bağlandı bahti

Sihir ile fal lazımdır (Hallarına fal lazımdır)

Âşık Kul Nuri:

Benim bu sözümü duyar

Duyar ise belki uyar

Yamaca çıharken gayar

Rahim Sağlam’a nal lazımdır

Âşık Rahim Sağlam:

Sözlerim var gardaş gerçek

Dostlara dertleri açak

Biri dana biri şişek

Bu masaya gül lazımdır

Âşık Milad Sultanî:

Gardaş bağrım param parca

Hele getmemişem hacca

¹¹⁸ Atışmada bazı kısımlar videoya çekilmemiştir. Bu bölümler, Âşık Kul Nuri tarafından hatırlandığı kadarıyla tamamlanmış metinde köşeli ayraç içinde [...] verilmiştir. Atışmanın ilk iki dizesi ve son dört dördlüğü Kul Nuri’nin tamamladığı kısımlardır.

Ben civanam onlar goca
Bir gız iki dul lazımdır (URL-9)
Âşık Kul Nuri:
[Görmedi gözü şaş idi
Zaten hayaldü düş idi
İran’da biraz üşidi
Bu Rahim’e çul lazımdır
Âşık Rahim Sağlam:
Gurbette olmadı kârım
Her gün artıyor zararım
Rahim Sağlam ben hazırım
Barışmaya el lazımdır
Âşık Milad Sultanî:
Milad Sultanî ne diye
Sizlere olsun hediye
Yolculayam Türkiye’ye
Gitmek için yol lazımdır
Âşık Kul Nuri:
Kul Nuri biri gıcıkmiş
Birisi de pek cikcıkmiş
Belli bunlar çok acıkmiş
Samanla ot bol lazımdır]

Atışma; âşıklık sanatı ve geleneğinin Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde yaygın olduğu, devam ettirildiği ve dinleyici ilgisi gördüğü gibi Güney Azerbaycan’da da izlenip sürdürüldüğünü göstermektedir. Âşık Milad Sultanî gibi yeni nesil âşıkların usta âşıklarla atışacak derecede geleneğe hâkim ve devamını sağlama konusunda istekli olması, bölgede geleneğin yaşadığının delilidir. Kul Nuri, kendisiyle yapılan sözlü mülakatta meskûn oldukları bölgenin Selçuklunun hüküm sürdüğü bölge oluşundan dolayı âşığa “Sultanî” mahlasını kendisinin bilhassa verdiğini belirtmiştir.

Kul Nuri’nin ifadelerine göre¹¹⁹ kendisi herhangi bir âşığa çıraklık etmek suretiyle âşıklık sanatını öğrenmemiştir. Gençlik çağlarında ağabeyinin İstanbul’dan getirdiği saza merak sarmış, saz çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. O dönemlerde Gümüşhane’de Sümmanî şiirleri, türküleri çok fazla dinlenip okunmakta; çalıp söyleyen herkes, Sümmanî’yi örnek almaktadır. Kul Nuri de onun şiirlerini okumuş, türkülerini dinlemiş; Reyhanî, Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, Nusret Sümmanioğlu gibi âşıkları takip etmiş; Reyhanî’yle Arabistan’a kutsal mekânları ziyaret için gitmiş; Almanya’ya âşıklık maksadıyla birlikte seyahat etmiş ve kendi deyimiyle “ondan çok nakış almıştır.” Günümüzde festivallere, şenliklere, düğünlere, âşıklar bayramı törenlerine davetle yurt içinde ve dışında sanatını icraya devam etmektedir. Otuz defadan fazla Avrupa’ya gitmiş, Türk cumhuriyetlerinin Özbekistan hariç tamamına

¹¹⁹ Âşıklarla yapılan sözlü mülakat 07.12.2022 akşamında gerçekleşmiştir. Ses kaydı Birsan Akpınar arşivindedir. Bazı bilgileri teyit maksadıyla yapılan kısa aramalar kayıt altına alınamamıştır.

seferleri vardır. Londra'dan Kore'ye bütün dünyayı dolaşmış, Seul'de âşık sıfatıyla ülkesini temsil niteliği kazanmıştır. Türkçe konuşan ve nüfusu Türklerden müteşekkil ülkeler ve toplulukların ortaklığından oluşan bir uluslararası kültür örgütü olan TÜRKSOY'un¹²⁰ Seul Üniversitesinde düzenlediği ve Türk âşıklık geleneğini tanıttığı programa katılmıştır. Programda rektörün, öğrencilerin, hocaların huzurunda Türkiye'deki gurbeti, hasreti, dağları anlatan türküleri söylemenin anlamlı olmadığını düşünmüş; Kore'ye savaşa giden Türk askeri ile ilgili irticalen üç dörtlük söylemiş, orada bulunan, Türkiye'de okumuş bir profesörün çevirisiyle şiir, Korelilere aktarılmış; rektör başta olmak üzere salondakiler gözyaşlarını tutamamıştır:

Kore'ye yardıma gelmişti babam
Ben de sazım ile geldim Kore'ye
Bin dokuz yüz elli bitmeyen yastır
Bitmez sızım ile geldim Kore'ye
Gelenlerin sekiz yüzü dönmedi
Dönenlerin acıları dinmedi
Alevleri o gün bugün sönmedi
Yanan közüm ile geldim Kore'ye
Bizi yakanlara eziyet olsun
Destek olanlara çok rahmet olsun
Âşık Kul Nuri'den muhabbet olsun
Ben de özüm ile geldim Kore'ye¹²¹

Rektör, türküyü dinledikten sonra, TÜRKSOY temsilcisi Prof. Dr. Fırat Purtaş ve Kul Nuri'ye “Biz, bizim için yaptığınız kahramanlığı unutmadık. Siz de şunu unutmayın ve Türkiye'ye iletin. Türkiye ne zaman dara düşerse biz de sizin yanınızdayız.” diyerek duygularını dile getirmiştir. Görüldüğü gibi âşığın dilinin-telinin sınırları aşan temsil niteliği, bir âşığın tek performansında tarihi canlandırmaya, uluslararası düzeyde stratejik, politik ilişkilere yön vermeye ve geleceğe dair sözler verdimeye muktedirdir. Bu bağlamda geleneğin ümit kesmek yersizdir. Mühim olan yozlaşmanın önüne geçmek, geleneğin gereği gibi devamını sağlayacak tedbirleri hem sanatçı, hem de yetkili merciler nezdinde alabilmeyi başarabilmektir.

“Âşık bilgi formu” yoluyla sorulan sorulara âşıkların cevapları, sözlü mülakatla bizzat kendilerinden edinilen ve yayımlanmış biyografik eserlerden ulaşılan bilgiler de âşıkların belli ölçülerde değişip dönüşen biçimleriyle geleneği

¹²⁰ Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı

¹²¹ Şiirin âşığın kendi el yazısıyla defterine geçtiği metni, kendisi tarafından fotoğraflanarak whatsapp üzerinden Birsan Akpınar'a iletilmiştir. Ayrıca âşığın bilahere bir telefon görüşmesinde bizzat verdiği bilgiye göre Kore Savaşı sonrasında babası Sabri Türkan, asker olarak Seul'e gönderilmiş, orada bir müddet barış gücü askeri olarak görev yapmıştır.

sürdürdüğünü göstermiştir. Gezginklik, bu sürekliliğin en önemli unsurlarından biridir. Rahim Sağlam ve Kul Nuri örneğinde olduğu gibi hayatta olan pek çok âşık, yurt içine ve dışına seyahatlerini, gittiği yerlerde sanat icralarını sürdürmektedir.

İkrarî'nin torunu olan ve 1931'de Yusufeli'nin Okar köyünde doğan Pervanî mahlaslı İsmail Çelik, bâdeli, irtical sahibi bir âşıktır. Gelenek gereği uzun yıllar Türkiye'nin dört yanını gezmiştir. Yusufelili Huzurî, Tortumlu Ummânî, Oltulu Ummânî, Davut Sularî, Erzincanlı Güllühan, Posoflu Zülalî, Yusufelili Özerî, Şavşatlı Deryamî, Bardızlı Nihanî, Hitabî gibi güçlü âşıklarla karşılaşmıştır (Artvinli, 2001: 29). Pervanî'nin biyografisine bakıldığında bâdeli olmak, gezgin olmak, saz çalmak, irticali olmak, karşılaşmalar yapabilmek, muammalar çözmek gibi bir âşıktaki olması gereken bütün vasıfları taşıdığı görülmektedir. Üç dervişin ona "Bu kızın adı Ayşe'dir fakat biz ona âşıklar meclisinde Nazlıhan adını verdik. Mısır'ın Kenan ilindedir. Nazlıhan'ı sana, seni Nazlıhan'a nişanladık" dedikleri bâde rüyasındaki sevgiliye kavuşamamış, Ayşe Hanım'la evlenmiştir. Kızı Perihan Çelik ile 28.03.2022 tarihinde yapılan telefon görüşmesinde¹²² kızı, babasının kulaklarının iyi duymadığını, bazı şeyleri iyi hatırlayamadığını bu yüzden onu arayanlara kendisinin cevap verdiğini ifade etmiştir. Ayrıca babasının annesiyle onu rüyasında gördüğü kıza benzettiği için evlendiğini, Nazlıhan'ın asıl adının da annesi gibi Ayşe olduğunu belirtmiştir.

Bâde rüyasından önce tulum ve zurna da çalabilen Pervanî, rüyadan sonra köyündeki marangozdan kendisine bir de saz yapmasını istemiş, türkülerini saz eşliğinde söylemeye başlamıştır. Âşığın ilk sınavını Huzurî Baba yapmış, beş gün boyunca söyleştigi Pervanî'nin Hak âşığı olduğuna kanaat getirmiş, ona sanatlarını birlikte gezerek icra etmeyi teklif etmiş ancak Pervanî, kabul etmemiştir. Erginlenme sürecini Hak âşığı sıfatıyla kendi başına gezip tecrübe kazanarak tamamlamayı tercih etmiştir. 1950'de başlayan Anadolu seyahatleri, altı yıl devam etmiştir (Artvinli 2001: 25). Âşığın daha sonra gezginklikten vazgeçmediği, seferlerini sürdürdüğü ve seferler esnasında da pek çok âşıkla karşılaşmalar yaptığı da bilinmektedir. Pervanî Muhibbî'yi rehber, Huzurî ve Sümmanî'yi de usta kabul etmiştir (Artvinli, 2001: 29).

Pervanî'nin Erzincan Seferi, kapsamlı bir metne sahip olması bakımından değerlidir. Âşığın özellikle kadın âşıklardan biriyle atışmış olması, bu karşılaşmayı daha da özel kılmaktadır. Âşık Güllühan'la on fasıl süren karşılaşmanın metni,

¹²² 28.03.2022 tarihinde öğlenden önce eşi, akşam da kızı ile telefonla görüşülerek Pervanî'nin sağlığı ve bugünkü durumu ile ilgili bilgi alınmıştır.

hatırlayabildiği kadarıyla hikâyesini anlattığı (Artvinli, 2001: 32) ve dörtlüklerini yazıya geçirttiği en uzun karşılaşma metnidir. Niteliği bakımından da geleneğin bütün özelliklerini taşır. Ezincan'da Kahveci Mustafa Efendi'nin kahvehanesinde gerçekleşmiştir. Pervanî, bir kadın âşıkla karşılaşmak istememiş ancak kahvecinin ve Güllühan'ın amcasının ısrarıyla karşılaşmaya razı olmuştur. İki âşık arasında zaman zaman ancak bir erkekle olabileceği kadar sınırlarını aşan sözlerin de¹²³ yer aldığı karşılaşmanın (Artvinli, 2001: 179-186) sonunda Güllühan, Pervanî'nin sorduğu muammaya cevap veremeyince mat olmuş; sazını Pervanî'ye teslim etmiş ancak âşık, cömertlik göstererek sazı ona iade etmiştir.

Pervanî, geçim kaygısıyla Artvin'in Yusufeli ilçesinden önce Kars'a sonra da Eskişehir'e göçmüştür. Fırıncılık yapan, aynı zamanda âşıklık sanatını sürdüren âşık, hâlâ Eskişehir'de ikamet etmektedir. Yaşlılıktan dolayı fiilî olarak sanatını devam ettirememekte, bazen geçmişe dair her konuyu hatırlayamamaktadır. Bu nedenle âşıklar yaşarken ve kendilerini ifade edebilirken birer sözlü tarih vesikası niteliği taşıyan bu kahramanların birikimlerini kayıt altına almak, önemlidir.

Âşık Şenlik kolunda yer alan Burhanî mahlaslı Dursun Durdağı (D. 1937), Şenlik'in oğlu Kasım'ın çıraklarından. Memleketi olan Çıldır'ın Güvenocak köyünde, Kars ve Çıldır çevresinde âşıklık sanatını düğün ve benzeri etkinliklerde yaşatan (Zencir, 2018: 6), irticali kuvvetli, muammalar söyleyip çözmede mahir, atışmalar yapabilen, yöresindeki pek çok makamı bilen bir sanatçıdır. Zaman zaman gerçek adını da mahlas olarak kullanan âşığın tasnif ettiği "Yusuf İskender, Ömer

¹²³ **Güllühan:**

Çocuk bana karşı yapma bu hâli
Seninle yaparım bu kalmakalı
Arkana palan, ayağına nalı
Çakar çobanlara katarım oğlan

Pervanî:

Kelam konuşalım bu lisan ile
Âşıklar dolanır pak vicdan ile
Misafir eylersen eğer sen ile
Bir gece güveyi yatarım güzel

Güllühan:

Güllühan'ım sana edem figanı
Sana yedireyim çavdar samanı
Bir kendini söyle beş defa beni
Seni bir tel ile tutarım oğlan

Pervanî:

Pervanî'yim, Hak yolunu anarım
Düştümlü firkat(-ı) nara böyle yanarım
Darılırsan, kızar isen sinerim
Demirkazık ile dürterim güzel (Artvinli 2001: 78-79).

Nazarı, Aydın ile Nevreste, Cefâkâr” isimli dört de hikâyesi mevcuttur. Yazları memleketinde, kışın İstanbul’da ikamet etmektedir. Defaatle “Konya Âşıklar Bayramı”na da iştirak etmiş, davet üzerine şölenler, yarışmalar ve benzeri toplantılara katılmak suretiyle gezgin âşıklık geleneğinin gereğini yerine getirmiştir.

2010’da TRT Avaz’da düzenlenen “Âşıklar Meclisi” adlı 60 programın bir bölümü de Âşık Burhanî ile onun çırağı ve birçok çırağın ustası olan Erkânî (URL-10) mahlaslı Âşık Mehmet Oktay’a ayrılmıştır (URL-11). Akademiyanın söz sahibi hocalarından Doğan Kaya, Bayram Durbilmez ve Şeref Boyraz hocaların jüriliğinde karşılaşan âşıklara imtihan heyeti, “Boş oturma, boş konuşma, işe bak” ayağını vermiş, söyleşecekleri makamı seçmelerini istemiştir. “Hoş damak” makamında söyleşeceklerini belirterek ilk sözü Dursun Durdağı almıştır. İki âşık da seyircilerin de bulunduğu bir stüdyoda sazları boyunlarında asılı, gezinerek ve irticalen dörtlüklerini söylemiştir:

Âşık Dursun Durdağı:

Dinle sözlerimi benim gardaşım
Boş oturma boş konuşma işe bah
İnsanoğlu günden güne gocalır
Akıl gider fikir gider başa bah

Âşık Mehmet Oktay:

Mevlam emreyledi nurdan yarattı
Müjgâna bah kiprige bah gaşa bah
Vücuuda sıhatli yaşamağ için
Damağa bah dodağa bah dişe bah

Âşık Dursun Durdağı:

Sakın bu dünyada sen geri galma
Aslın asaletin ayağa salma
Çalış bu dünyada sen möhtac olma
Ekmeğe bah sofraya bah aş a bah

Âşık Mehmet Oktay:

Vahtsız ömrüm getti niçin aşındım
Oturanda öz üzüme düşündüm
Yaştan aldım atmışlara taşındım
Ağustosda zemheride gışa bah

Âşık Dursun Durdağı:

Derdim Âşık Dursun gör sen ne oldu
Yazılan kaderim geldi de buldu
Ustanı sorarsan ne zaman öldü
Tarihim mezarda var da daşa bah

Âşık Mehmet Oktay:

Âşık Mehmet el ayağnan eşindim
Tırnağım yoh öz özüme gaşındım
Oturacah ev yoh beş gat düşündüm
Rüyaya bah hayale bah düşe bah (URL-11)

Daha sonra “Çıldır” ayağıyla “gurbet eli” havasında ilk söz Âşık Mehmet Oktay’a verilmiş ve söyleşme, iki âşığın Çıldır güzellemleriyle devam etmiştir.

“Âşıklar Meclisi” adı altında yapılan 60 ayrı programa çeşitli illerden davet edilen âşıkların performanslarının saza-söze ve irticale dayalı olması, geleneğin pek çok birleşeni ile sürdürüldüğünün göstergesidir. Âşıkların davete icabetleri ve stüdyo bağlamında icraları da her biri için sanatlarını ifa etmek üzere gerçekleştirilmiş birer sefer niteliği taşımaktadır.

Âşık Burhanî, bu televizyon programına katıldığı gibi defaatle “Konya Âşıklar Bayramı”na da iştirak etmiş; davet üzerine şölenler, yarışmalar ve benzeri toplantılara katılmak suretiyle günümüz gezgin âşıklık geleneğinin gereğini yerine getirmiştir. 1937 doğumlu olan Âşık hâlihazırda 86 yaşındadır.

Dursun Durdağı’nın çırağı Erkânî mahlaslı Mehmet Oktay (D. 1949) da gezginlikten başlayarak, usta malı söyleme, saz çalma, hikâyeler anlatma, karşılaşmalar yapabilme, âşık tarzı türkü söyleme, mahlasını ustalarından alarak devam ettirme, çıraklar yetiştirme gibi ananeleriyle geleneğin gereğini yerine getirmektedir. Erkânî, âşıklığa yatkınlığının çocukken geliştiğini; ağabeyi, amcası ve ustası Dursun Durdağı’dan saz çalmayı öğrendiğini; çalıp söylemeye 1961-1962 yıllarında başladığını, Âşık Şenlik’in etkisini hep hissettiğini, Âşık Şeref Taşlıova ve ustası Dursun Durdağı’nın atışmalarını dinlediğini ve çok etkilendiğini belirtmiş; Şenlik’in torunu Âşık Yılmaz Şenlikoğlu ile çalıp söylediğini ifade etmiştir.

1980’li ve 90’lı yıllarda İstanbul, Ankara, İzmir, Van, Konya, Erzurum, Kars, Artvin, Antalya gibi şehirlere; yetkililerinin daveti üzerine Ardahan Üniversitesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Kars Kafkas Üniversitesi gibi eğitim-öğretim kurumlarına sıkça seferlere gitmiştir. Yurt dışında yalnızca Gürcistan’a seyahat etmiş, gittiği her yerde âşıklarla karşılaşmalar yapmıştır. Ancak Gürcü âşıkları atışma yapamadığı için orada da Türkiye’den gelen âşıklarla atışmalar yaptıklarını belirtmiştir.

Şimdi Osmaniye’ye bağlanan eskiden Adana’nın ilçesi olan Kadirli’nin Azaplı köyünden olan Âşık Feymanî (D. 1942) de yaşayan bâdeli âşıklardandır. Çocukluktan âşıklık sanatına merakı olan Feymanî, kapılanma biçiminde usta çırak ilişkisi yaşamamıştır. Kayınpederi Âşık Deli Hazım’ı üstad; Kul Mustafa ve Âşık Hüdaî’yi de usta kabul etmiştir (Artun, 1996, 134). Âşık Eyyubî, Osman Akçay ve İmamî de onun yetiştirdiği çıraklardır (Artun, 1996, 133).

Geçimini âşıklıktan kazandığı parayla sürdüren Feymanî ile 2022 Ekim’inde sözlü mülakat yoluyla görüşülmüş; hakkındaki bilgiler, kendisinden elde edilmiştir. Feymanî, çıraklarına ustasız âşık olunamayacağını öğütlemektedir. Ona göre, bir âşığın ne kadar çok ustası varsa âşık, kendini o kadar geliştirir. Yunus’un Karacaoğlan’ın şiirlerini bilmeyen âşık olamaz. Onlar yüzyıllar öncesinden bizimle bugünün Türkçesiyle konuşmuş asıl ustalardır. Artun’un Adana âşıklık geleneğini anlattığı eserinde Feymanî, Kul Mustafa ve Hüdaî’yi ustaları olarak zikretmiş (Artun, 1996: 134-), bu defa kayınpederinden bahsetmemiş; “Birinci ustam Âşık Hüdaî¹²⁴, ikinci ustam Kadirli’den Mehmet Cihangiroğlu (D. 1928-), üçüncü ustam Kul Mustafa’dır¹²⁵; Mevlüt İhsanî ve Reyhanî’den de etkilendim. Geçmişteki bütün ustaları ustam kabul ederim” demiştir. Onun hayatında birlikte gezip dolaştığı Kul Mustafa’nın özel bir yeri vardır. Çünkü gezginlik, âşığın olgunlaşmasıyla ilgili en etkin özelliklerden biridir. Feymanî; Siirt, Mardin, Hakkâri ve Aydın dışında Türkiye’nin bütün şehirlerini gezmiş; yurt dışında da Almanya, Belçika ve Türkmanistan’a gitmiştir. Gittiği her yerde âşıklık sanatını icra etmiştir. Kul Mustafa’yla ilk kez Adana’nın Buruk köyünde bir köy kahvesinde karşılaşmış, daha sonra birlikte dolaşmaya başlamışlardır. Köy kahvesinde âşıklar çalıp söylerken bazı dinleyicilerin lakayt, bağırsız çağırışlı konuşmalarından rahatsız olmuş; kahveyi terk etmiş, takriben 1969’un Kasım veya Aralık aylarında diğer adı İmamoğlu olan Saygeçit’e gitmişler. Erman Artun’un Adana âşıklık geleneği içinde Feymanî’yi anlattığı kitabında yer verdiği karşılaşmayı (Artun, 1996: 460-470) orada, Âşık Fidanî’yi ziyaret ettikleri esnada gerçekleştirmişlerdir.

Feymanî, o zaman 27 yaşındadır. Muhabbet edip çalıp söyledikleri kahvede Kul Mustafa, meclistekilere Feymanî’yi övmüş; “Yaşına bakmayın, iyi tasavvufçudur.” diyerek onun mistik birikimini vurgulamıştır. Mecliste bulunanların “Âşık! Halep ordaysa arşın burda! Sen arkadaşını övme, ayak verelim cevap versin.” demeleri üzerine Kul Mustafa ve Feymanî arasında bir atışma yapılmıştır. Artun’un eserinde mekânın Saygeçit olduğu karşılaşmanın ilk dört atışmasının yüzyüze, beşinci atışmanın mektuplu atışma olduğu, atışmanın baş tarafında belirtilmiş; altı ve yedinci atışmalara karşılaşmanın nerede geçtiği eklenmemiştir. Bu da atışmanın mektupla devam ettiği sonucunun çıkarılmasına neden olmaktadır. Ancak sözlü mülakatla âşığın kendisine sorulduğunda ilk dört atışmanın yüzyüze olduğunu, beşinci mektuplu

¹²⁴ D. 1940 / Ö. 23.11.2001.

¹²⁵ D. 17.02.1930 / Ö. 06.12.2006.

atışmayı araya koymayı Erman Artun'un tercih ettiğini belirtmiştir. Altıncı ve yedinci atışmayı yüzyüze ve farklı mekânlarda yaptıklarını, Saygeçit'te olmadığını, üstad dediği Kul Mustafa ile oradan ayrıldıktan sonra neredeyse Çukurova'nın bütün köylerini birlikte gezmeye devam ettiklerini, gezmedikleri köy kalmadığını ifade etmiştir. Kitapta yer ve zaman belirtilmediğini (Artun, 1996: 466-470), muhtemelen Erman Artun'un onların da aynı köy ve mekânda olduğunu düşünerek iki metne karşılaşma mekânı eklemeyi fakat nerede olduğunu şimdi kendisinin de hatırlamadığını söylemiştir. Baş kısımlarının kendisine okunduğu yedinci atışmayla ilgili karşılıklı dörtlüklerin muhteviyatını hatırlasa da çok fazla köy gezdikleri için karşılaşma yerini anımsayamadığını belirtmiştir. İlk dörtlükten başlayarak bütün dörtlüklerin ayak dizesinde Kul Mustafa'ya muamma olarak "lebdeğmez" sanatını sorduğunu ancak Kul Mustafa'nın bunu fark edemeyip Feymanî'nin ayak açtığını düşündüğünü, "ş" ayağını işlemeye devam ettiğini, kendisinin "lebdeğmez muamması" adını verdiği bu biçimi ve ona takılmacalar yapmayı atışmanın sonuna kadar sürdürdüğünü söylemiştir:

Feymanî:

Bir acayip nesne gördüm
Elde değmez başta değer
Senden bir muamma sordum
Kars'ta değmez Muş'ta değer

Kul Mustafa:

Yavrum bu sözlerin hödük
Muammanın ucu güdük
Geçen gün doyası yedik
Bal da değmez dişte değer

Feymanî:

Senin âşıklığın yama
Onun için düştün gama
Adana'da değmez ama
Kahramanmaraş'ta değer

Kul Mustafa:

Bilmiyorsan çekil yana
Kendin sanma akıldânâ
Biri madde biri mânâ
Yelde değmez taşta değer

Feymanî

Üstad biliyorsan söyle
Aman kem küm etme öyle
Kelimeye dikkat eyle
Dilde değmez başta değer

Kul Mustafa:

Öksüzün yetimin ahı
Per perişan eder şahı
Kınındaysa çek silahı
Belde değmez dös de değer

Feymanî

Bilemedin muammayı
Elinden kaçırdın payı
Feymanî'yim sayak sayı
Kırkta değmez beşte değer

Kul Mustafa:

Kul Mustafa derler bize
Fezalara saldı fûze
Ulaşmaz amma yıldıza
Ay ile güneşe değer (Artun, 1996: 498-470)

Feymanî'nin seferleri arasında Artun'un eserine aldığı önemli bazı sefer ve karşılaşmaları şöyle sıralanabilir: 1991'de Kars'a gidip Karahanlı Murat ve Hasretî ile (Artun, 1996: 470-473), 1993'te Denizli'de Hasretî ile (Artun, 1996: 473-476), 14.04.1994'te Kayseri'de Sızırılı Âşık Nizamoğlu ile (Artun, 1996: 476-477), Erzurum-Hasankale'de Reyhani ile (Artun, 1996: 477-479, 20.04.1978'de Ankara'da Ozan Arif'le (Artun, 1996: 485-488), 20.03.1979'da Konya'da Kul Sadi ile (Artun, 1996: 488-489), 06.12.1995'te İstanbul'da İmamî ile (Artun, 1996: 489-490), pek çok âşıkla da memleketi Kadirli'de, Türkiye'nin çeşitli yerlerinde ve yurt dışında karşılaşmalar yapmıştır.

Günümüzde Ankara'da ikamet eden ve Kars'ın Selim ilçesinin Beyköy'ünden olan Âşık Mustafa Aydın'la (D. 1963) da yazılı mülakat yoluyla görüşme sağlanmıştır. Zaman zaman bazı bilgilerin teyidi veya düzeltilmesi için telefonla görüşme de tercih edilmiştir. Âşığa ait bilgilere, yazılı bilgi formunda kendisine yöneltilen sorulara 25 Eylül 2022 tarihinde yazılı olarak bizzat verdiği cevaplardan ve sözlü mülakat sırasındaki doğrulama veya düzeltmelerinden ulaşılmıştır.

Mustafa Aydın, "Karçıçığım" adıyla türküler yaktığı ve rüyasında "Bu senin karçıçığındır" denilerek (Şişman, 2015: 320) elinden bâde içtiği güzeli aramak için köyünden İzmir'e kaçmış, âşıklık uğrunda ilk seyahatini yapmıştır. Saz çalmayı da o yaz, İzmir'de öğrenmiştir. Memlekete döndüğünde Sarıkamış Lisesine kaydını yaptırmış ve Âşık Mevlüt İhsanî'ye çırak olmuştur. Mevlüt İhsanî uzun yıllar Kars Sarıkamış'ta ikamet etmiş, 1985'ten sonra Erzurum merkezde ikamet etmeye başlamıştır. Ustasından Aydınoğlu mahlasını alan âşık, bu mahlası yalnızca lebdeğmezlerde kullanmış, mahlas olarak adını ve soyadını kullanmayı tercih etmiştir.

Âşık, 1997'ye kadar Avrupa'nın Almanya, Hollanda, Belçika, Fransa, Avusturya, Lüksemburg gibi ülkelerine gitmiş; sanatını Avrupa'da temsil etmiştir. Almanya'da yaşayan Posoflu Âşık Hikmet Ataman, Denizlili Ozan Nihat ve birlikte

Avrupa'ya gittiği Erzurumlu Âşık Erol Şahiner'le atışmalar yapmıştır. Yunus Emre Enstitüsünün daveti üzerine Âşık Şeref Taşlıova ile 2014'te Varşova'ya gitmiş, Varşova Etnografya Müzesinde program yapmıştır. 2015'te UNESCO tarafından Kazakistan'ın başkenti Astana'da düzenlenen “Geleneksel Dünya Müzik Konseyi”nde Türkiye'yi temsil etmiştir. Yunus Emre Enstitüsünün davetiyle, 2018'de, Varşova Kral Sarayı'nda, üç gün “Türkçe Dünyanın Her Yerinde” adlı programı gerçekleştirmiştir.

Anadolu Eğitim Kültür Araştırma Âşıklar Derneği'nin başkanlığını sürdüren âşık, TRT Türkü kanalında “Ozanların Dilinden” adlı programı yapmaktadır. Rüyada elinden bâde içtiği kıza “Karçıçeğim” demiş; iki yıl Doğu TV'de, bir yıl da Kanal 5'te aynı adla programlar yaparak bâde hikâyesini canlı tutmuştur.

İstanbul Şirinevler'de Mesaj TV'de “Bayburt Helvalı Köyü Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği”nin programında ustası Mevlüt İhsanî ile yaptığı atışmada ustası Erzurum'dan, kendisi de Ankara'dan gelmiş istek türkülerin ardından atışmaya başlamışlar; gelenek gereği -ustalık vasfından dolayı- ayağı Mevlüt İhsanî açmıştır:

Âşık Mevlüt İhsanî:

Erzurum'a karlar yağmış
Duman var Palandöken'de
Zalim çığ da nasıl geldi
Figan var Palandöken'de

Âşık Mustafa Aydın:

Figanı söyleyen usta
Lisan var Palandöken'de
Ehl-i kâmiller yetişmiş
İrfan var Palandöken'de

Âşık Mevlüt İhsanî:

Ora yigit pazaridir
Bütün dadaşlar yeridir
Her yan şehit mezaridir
Al kan var Palandöken'de

Âşık Mustafa Aydın:

Çobanın ateşi tüter
Orda şafak erken atar
Abdurrahman Gazi yatar
Sultan var Palandöken'de

Âşık Mevlüt İhsanî:

Mevlüt İhsanî'nin zari
Ora dadaşların yeri
Her yerde şehit mezari
Kurban var Palandöken'de

Âşık Mustafa Aydın:

Mustafa'yım bu durumda
Aklım karıştı yorumda
Ustad Mevlüt Erzurum'da
İhsan var Palandöken'de

İki âşık tapşırdıktan sonra Mevlüt İhsanî, izleyicilere hitaben “Aziz kıymetli dinleyenler, Mustafa Efendi’den çok memnun kaldım. Teşekkür ederim. Şimdi başka bir ayak açayım da ona cevap versin bakalım” diyerek tekrar ayak açmıştır:

Âşık Mevlüt İhsanî:

Benim başım dağlar gibi
Ahuzara ne diyersin
Ne baharım ne de yazım
Kalkmaz kara ne diyersin

Âşık Mustafa Aydın:

Senin dilin bülbül olmuş
Ahuzara ne diyeyim
Mevlam yağdırmışsa başa
Kalkmaz kara ne diyeyim

Âşık Mevlüt İhsanî:

Yüreğimde vardır sızım
Kara imiş benim yazım
Yoktur buna itirazım
Bahtım kara ne diyersin

Âşık Mustafa Aydın:

Yüreğimde vardır sızın
Böyle imiş kader yazın
Mademki yok itirazın
Bahtın kara ne diyeyim

Âşık Mevlüt İhsanî:

Mevlüt İhsanî’yem işim
Gözlerimden akar yaşım
Sevdadır benim ateşim
Yanan nara ne diyersin

Âşık Mustafa Aydın:

Aşığın kurumaz yaşı
Dağlar gibi duman başı
Yüreğinde aşk ataşı
Yanan nara ne diyeyim (URL-12)

Yaşayan ve kendisiyle mülakat yapılan pek çok âşıktan biyografileri, seferleri ve karşılaşmaları ile ilgili elde edilen bilgiler, “Yaşayan Âşıkların Seferleri” başlığı altında değerlendirmeye sığmayacak kadar çeşitlidir. Zaman zaman çalışmanın farklı başlıkları altında özellikle de “Âşıklık Geleneğindeki Değişim Bağlamında Sürdürülebilirliği” başlığı altında benzer ve farklı yönleriyle yeniden ele alınacaktır.

3.2. Âşık Seferlerinin Nedenleri ve Oluşum Bağlamları

Türk adının başlangıcından bu yana göçerlik kültürü, âşıklık geleneğinin de yapıcı, biçimlendirici ve sürekliliğini sağlayıcı en önemli unsurlarından biridir. Durağanlık, âşıklık karakterine uygun değildir. Âşık, toprağa kök saldığı için değil gezginliği tercih edip her gittiği yerde göğe saldığı avazıyla bir âşık olarak yeniden doğduğu, kimliğini ve sanatını zirveye taşıdığı için âşıktır. Onun sanatının gereği budur. Seyahat, öncelikle âşığın adını gelenek içinde var kılan sonra da bu sanatla

ölümsüz olmasını sağlayan bir hareketliliklerdir. Rüyada gördüğü sevgiliyi aramak için, ustasıyla birlikte sanat icra etmek ve sanatta ustalaşmak için yahut bir başka herhangi bir sebeple sazı omzunda dolaşmak, âşık tipinin kimliği gibidir. Dünden bugüne şehirleri, kasabaları, köyleri ve hatta dünyada Türk adının var olduğu her yeri dolaşan âşıklar, gittikleri her yerde rağbet bulmuş; ağalar, beyler, paşalar gibi gidilen memleketin itibarlıları tarafından himaye edilmiş, onların konaklarında konuklanmış; meydanlarda, kahvehanelerde, köy odalarında bulunduğu muhitin âşıklarıyla tanışıp karşılaşmış, atışmış; serküşmeler söylemiş, halk hikâyeleri ve sefer serencamları anlatmış; muammalar sorup çözmüş; lebdeğmezler, divanlar, taşlamalar, güzellemeler icra etmiştir. Konuk oldukları nüfuzlular kadar belki daha da fazla halktan itibar görmüş; toylar, düğünler, fasıllar savmıştır. Kendi yöresinden hiç ayrılmadığı bilinen pek çok âşık da yöresinin köy ve kasabalarının toylarını geçirmiş, eğlencelerine düğünlerine katkı sağlayarak bulunduğu muhit içinde geleneği yaşatmıştır (Bahadır, 2021: 331).

Yusufeli'nin Zor köyünden Âşık İzharî, ustası Huzurî ile gezip dolaşmış ancak onun gibi uzak bölgelere gitmek yerine daha çok köyleri gezmiş ve Erzurum, Oltu Narman gibi memleketine yakın yerlerde âşıklarla görüşüp karşılaşmayı tercih etmiştir (Aytekin, 2014: 20). Ali Yakıcı, âşıkların gezip gördükleri yerleri şiirlerinde, destan türü içinde; coğrafi, sosyolojik, folklorik, etnografik, mimarî özellikleri ve bayındır olup olmamalarıyla ilgili pek çok bakımdan tanıtan manzumeler yazdıklarını belirtmiştir ve bu manzumelerin bir çeşit seyahatname, bugünün ifadesiyle gezi yazısı niteliği taşıdığına vurgu yapmıştır. Ayrıca gezip görmese de âşıkların gezginlikten kaynaklanan müktesebatları gereği öğrendikleri ve tasavvurlarından çıkarımla bile seyahat destanları oluşturabileceklerini belirtmiş, bir Karacaoğlan şiiriyle bu hayalî seyahati örneklemiştir:

Çıktım seyreyledim Niğde'yi Bor'u
Acep gezsem mavi donlun var m'ola
Güzeller durağı Tokat Engürü
Acep gezsem mavi donlun var m'ola
(...)
Mardin'den de Karac'oğlan Mardin'den
Çeken bilir ayrılığın derdinden
Koçhisar'dan, Hasandağ'ın ardından
Acep gezsem mavi donlun var m'ola (Yakıcı, 1997: 321-323)

Ancak daha önce de örneklediği ve farklı örneklerle de zenginleştirileceği gibi sefer hikâyeleri, ister gerçek isterse tasavvurî olsun bu seyahat destanlarını da içine

alan yalnızca manzum olmayıp manzum-mensur karışık halk hikâyelerine benzerlik gösteren kapsamlı hikâyelerdir. Gerçek kişilerin hayatlarından kesitleri, başka insanlarla münasebetlerini ve onların yaşamlarına etkilerini, yörenin gelenek-göreneklerini, yaşadığı çağa tanıklıklarını; kutlu günlerini, afetlerini; sosyal, siyasî, ekonomik olaylarını, inançlarını, kısacası kültüre dair pek çok unsuru içinde taşıyan belge nitelikli olay metinleridir. Başta seyahatlerin nedenleri olmak üzere sefer metinlerinin ihtiva ettiği olaylar ve kültürel verimler incelendiğinde âşığın biyografisinden kişinin, çağın ve bölgenin her türlü coğrafî, tarihî, monografik ve benzeri bilgisine ulaşılabileceği görülecektir.

Âşıkların temelde Türklük ruhu, ikincil olarak seyahatin âşıklığın gereği kabul edilişi ve çoğu zaman da ekonomik nedenlerden kaynaklanan gurbete çıkışları, tek bir sebebe bağlı olmayabilir. Aynı anda birden çok sebep, âşığın gönüllü ya da gönülsüz terk-i diyar edip yeni bir hayata, yeni tecrübeler, yeni yaratımlara, yeni bir ufka açılmasını sağlamış olabilir.

Zileli Arifî, 18 yaşındayken babasının kendisini istemediği biriyle zorla evlendirmek istemesi sebebiyle memleketinden kaçıp ustası Fanî ile Anadolu'nun pek çok şehrine ve İstanbul'a seyahat etmiştir. Bu sebep, âşık seferleri için genellenebilecek bir neden değildir. Ancak genellenebilir bir sebep olarak Zileli Ceyhunî'de olduğu gibi pek çok âşık, bu işi bir meslek hâline getirmiş, düşünlerin eğlencelerin aranan âşığı olduğu için yöresi ve yöresi dışında pek çok merasime davet edilmiş ve sefere gitmiştir. Saim Sakaoğlu'nun Cahit Öztelli'den aktardığına göre Ceyhunî, çıraklarıyla birlikte yöresinin bütün gelin çıkarmalarına çağrılmış; asker uğurlamalarına âşık sıfatıyla katılmış; sazıyla-sözüyle, gurbet havalarıyla bazen Sivas'a kadar gurbet yolculuğuna iştirak etmiştir (Sakaoğlu, 2014: 281).

Fakat hangi nedenle gitmiş olursa olsun gurbet düşüncesi, en başta ata yurdundan ayrılığı gerektirir. Karacaoğlan dilinde kıtas bulan, bir mihenge vurulan ayrılık teması, çağlar ötesinden hâl ehline bir mektup gibi gelmiş, âşık dilinden gönüllere derdin büyüğü gurbettir, mührünü vurmıştır.

Gurbet eli bizim için yapmışlar
Çatısını çok muntazam çatmışlar
Ölüm ile ayrılığı tartmışlar
Elli dirhem fazla gelmiş ayrılık.

Bu gurbete çıkışların zaman zaman dönüşü olsa da âşık, bazen sılasına hiç dönebilir. Gurbeti mekân tutabilir ki birçok âşığın dizelerine yansıdığı gibi Yusuf Polatoğlu'nun şiirinde artık cana kastedecek raddeye gelmiştir:

“Polatoğlu rahat huzur koymadı

Feryadına aldırmadı duymadı

Civan gençliğimi yedi doymadı

Bilmem canımda mı gözü gurbetin.” (Irmak, 2014: 20)

Âşığın kendi isteğiyle veya isteği dışında yaptığı seferlerin âşığa en önemli katkısı ise onun sosyal hayat içinde kişilik oluşturmaları ve sanatında olgunlaşp gelenek içinde kendine bir alan açmasıdır (Öksüz, 2017: 263). Âşıkların çok nedenli olabilecek seferlerine ya da kalıcı göçlerine en güzel örneklerden biri Âşık Reyhanî'nin Erzurum'dan ayrılıp Bursa'ya yerleşmesinin hikâyesidir. “Gidirem” redifli şiiri, âşık edebiyatı içinde gurbeti ve gözü arkada kalarak yurduyla vedalaşmayı, neden yurdundan göçmeyi seçtiğini bütün samimiyetiyle dile getiren örneklerden biri kabul edilir ki Reyhanî, bu vedanın sebeplerini kendisi canlı olarak anlattıktan sonra aynı icranın içinde “Gidirem” şiirini okumuştur:

Erzurumlu Âşık Reyhanî olarak Erzurum'dan Bursa'ya göç etdim. Göç türküsünü okuyacağım size. Erzurum'dan ayrıldım. Bazıları dediler ki “Âşık Reyhanî Erzurum'dan çok küskün, dargın ayrılmış.” Hayır efendim! Erzurum'un hiçbir küskünlük, dargınlık bir tarafı yoktur bende. Ben orada büyüdüm. O sert suların, sert dadaşların, mert dadaşların haşır neşir oldum. Ben de oranın çocuğuyum, orda büyüdüm. Kimseye küskünlüğüm yoktu. Ancak, ancak sanat dünyasında, sanat çerçevesindeki kişilerin bir başka bakış, bir başka ölçü, bir başka çıkmaz içine girmiştin. Biraz ipucunu vereyim: “Âşık Reyhanî dokuz tane evlidir.” diyorlardı. Hâlbuki ben dokuz tane evli değildim yani. Bir goca garı var, bir de ben varım. Bazı hikâyeler gelmiş geçmişse de dohuz evli olmak demek değildir. Bunu bana bazıları mal ediyorlardı, meslektaşlarım. Ben bundan olur ki ölürsem, musallada bana “Âşık Reyhanî dokuz evli” derlerse, ben de Allah'ın huzuruna dokuz evli gitmeyeyim diye Erzurum'dan göçümü çıkardım, bir akşam vakti yükledim. Gezindüzü'ne indim, geriye döndüm Palandöken dağlarına baktım. Şehitlerin mezarı, bana “Getme âşık” diyordu. “Bu memleket senin yurdundur” getme diyor, göz kırpyordu âdeti. Yıldızlar bana bir şeyler söylüyordu. Eh, elli sene yaşadığın memlekette ayrılmak kolay değildi, elbette. Ona “Gidirem” dedim, bir şiir dutturdum. Bunu bir daha tekrar ediyorum ki Erzurumlulara bu şiirim armağandır. Bu şiirim, Erzurum'u çok sevdiğimi anlatır, Erzurumluyu çok sevdiğimi anlatır. Başka bir şey bilmem:

Öz canımdan çok sevdiğim Erzurum

Çaresiz dişimi sıttım gidirem

Gafillerden darbe yedi gururum

Gaderime boyun bühtüm gidirem (Ağlayarak çektim ben de gidirem)

Selam olsun ecdat ile abaya

Abdurrahman Gazi Habip Baba'ya

Tuz ektiler çalıştığım çabaya

Emegimi suya döhtüm gidirem

Sırtıma verdiler sitem yükünü
Yel devürsün sebeplerin kökünü
Elli yıldır beklediğim ekini
Harmana dökmeden yahtım gidirem

Gırılmış sazımı astım tavana
Çevürdüm yönümü döndüm divana
Gurbet kelepçedir yurdu sevene
Bilerek goluma dahtım gidirem

Palandökenlerin sisli dumanı
Engininde bulamadım gümanı
Ezenler ohundi seher zamani
Üç kez geri döndüm bahtım gidirem

Benim canım feda idi bin cana
Bin can az gelseydi iki bin cana
Gırk sene gözyaşımı döhtüm fincana
Gattım Garasu'ya ahtım gidirem

Alnımız apaçık yüzüm garasız
Buna rağmen goymadılar yarasız
Tambura köyünden Emrah çaresiz
Ben de Erzurum'dan çehtim gidirem
(Genc iken ömrümü yıhtım gidirem/Üç kez geri döndüm bahtım gidirem)

Reyhani'yim derdim gamım dinmedi
İftira darbesi cana sinmedi
Zeynel Horasan'a getti dönmedi
Bu da benim gara bahtım gidirem (URL-13)

Âşığın tabiatında gezginlik olsa da kalıcı göçler, Reyhanî'de olduğu gibi âşığın gönlünde derin yaralar açılmasına neden olmuştur. “Öz canımdan çok sevdiğim Erzurum” ifadesinde anlamını bulan cana bedel vatandan temelli göçmek sılaya arzuyu artırmış; ana, baba, eş dost, çoğu zaman Almanya göçlerinde olduğu gibi yar ve evlat hasretini beraberinde getirmiştir. Bedeninin koptuğu yurttan âşığın gönlü kopamamıştır. Mektuplar, şiirler, türküler sılaya gidip gelmeye devam etmiştir. Ozan Nihat, bitmeyen Almanya yıllarını “Yıllarım” adını verdiği bir yaş destanında dile getirmiştir¹²⁶. Gurbetin tüketen acısı, gönlünden diline-teline düşmüştür:

“Yurda dönen dertli dönmeyen yasta

Geldik gittik derken kalp oldu hasta

Sık sık çalar oldu kapımı posta

Kırkına varmadan soldun dediler” (Gökşen, 2012: 267).

Günay Yıldız'ın memleket hasretine eş dost hasreti de eklenmiş, özlediği kadar özlendiğini de hissetmiş ve dile getirmiştir:

“Çeliktir gurbetin yayı,

Gidip bir de görsem köyü,

¹²⁶ Âşık, ilgili şiiri yazılı metin halinde whatsapp üzerinden göndermiştir.

Dostlar arzular Günay'ı,

Bizim elde, bizim köyde.” (Gökşen, 2012: 218)

Söz konusu âşıklık mizacı ve sanatının icrası ile ilgili seferler olduğunda sebepler çeşitlenmektedir. İlhan Başgöz, bu seyahatlerin âşığın gerçek hayatını yansıttığını düşünmektedir. Ona göre âşığın gezip dolaştığı coğrafi yerlerin adları, yeteneğini göstermek için karşılaştığı diğer âşıklar ve bu karşılaşmaların hikâyeleşmiş biçimleri, onun gerçek hayatının öyküsüdür. Çünkü âşığın hayatında bu yerler ve karşılaşmaların, seyahat ve atışma hikâyelerinin önemli bir alan işgal ettiği çoğu zaman ailesi ve yakın çevresince bilinmektedir. Başgöz, aslında âşıkların seyahat sebeplerinin birincil olarak sevgiliyi arayıp bulmak gibi yansıtılmasına rağmen bunun ikinci sırada yer aldığını; birincil nedenin maddi kazanç elde etmek ve ekonomik durumunu iyileştirmek olduğunu da ileri sürmüştür. (Başgöz, 2016: 295).

Meltem Şimşek Öksüz'ün seyahat değil de göç temasını ön plana çıkararak tespit ettiği 12 neden (Öksüz, 2007: 263) arasında âşık seyahatleriyle örtüşebilecek âşıklık mizacı, konargöçerlik etkisi, sevgiliyi arama, başlık parası biriktirme gibi nedenler mevcuttur. Âşık Ömer'i örnek verdiği askerlik nedeniyle seyahat de (Öksüz, 2007: 264) yeniçeri âşıklarının savaş ve benzeri sebeplerle seferlerini hatırlatmaktadır.

Âşıkların doğal ortamlarından biri, asker ocağı olmuştur: İstanbul'da Yeniçeri Ortalarında, sınır garnizonlarında, Cezayir, Tunus, Arabistan, Kırım gibi, Osmanlı egemenliğindeki uzak ülkelerin askeri üslerinde, âşıkların temsil ettiği bir edebiyat yaratılmıştır; bu âşıklar, geleneğin temel unsurlarını korudukları gibi, içinde yaşadıkları ortamın, tanıdığı oldukları olayların özelliklerini yaratılarına katmışlardır (Boratav, 1968: 341).

Sedat Bahadır ise öncelikle I. Dünya Savaşı sonrasında Anadolu'nun kuzeydoğusunda başlayan Rus ve Ermeni zulmünün yöre halkıyla birlikte âşıklar arasında da yarattığı zorunlu göçleri, Artvin yöresi âşıkları üzerinden sanatçıların biyografik bilgileriyle tablolastırmıştır (Bahadır, 2021: 329-331). Mustafa Adil Özder'in derleme çalışmalarından ve Bekir Karadeniz'in “Artvinli Halk Şairleri” adlı eserinden iktibasla yaptığı bu çalışmaya âşıkların gurbete çıkış nedenlerini ve seferleri sırasında gezip gördükleri yerleri işaret eden örneklem bir tablo daha oluşturmuştur (Bahadır, 2021: 331-332).

Tablo 2.2. Âşıkların Zorunlu Göçleri

Mahlası	Adı soyadı	Doğum yeri /tarihi	Göçtüğü yer/ölüm tarihi
Cesimî	Yusuf Yanıkaraoğlu	Ardanuç/ 1835	Vezirköprü 1917
Efkarî	Adem Şentürk	Adanuç /1900	Merzifon'a göç etmiş sonra kendi köyüne dönmüştür/1980
Yesarî	Mehmet	Murgul/ 1803	Ankara, Nevşehir, Sinop/1881
Esrarî	Osman	Adanuç, Anaçlı /?	İstanbul?/?
Nidasız	Mehmet	Merkeze bağlı Berta /?	Bursa /?
Ervahî	? /?	Maden (Hod) /?	Malatya /?
Mehmet	Mehmet Ali	Murgul /?	Batı Anadolu? /?
Hıfzî	-/-	Ardanuç /?	İstanbul /?
Desturî	Keskin	Merkeze bağlı Berta /?	Göç ederken Yusufeli'nde ölmüştür/?
Suzanî	Nimet	Artvin /1855	Sivas/1918
Rahmanî	Osman	Maden (Hod) /1855	Göç sırasında ölmüştür /1914
Firakî	Abdullah, Abdi Hoca	Şavşat /1854	Çorum Alaca'ya gitmiş sonra da Beşiktepe'ye dönmüştür/1939?
Nidaî	Ali	Merkeze bağlı Zeytinlik köyü/ 1877?	Merzifon /1916
Osman	Osman Şahistanoglu ailesinden	Artvin Maden (Hod)/?	Develi/1968
Şöhretî	Şerif	Ardanuç/1795	Merzifon/1865
Rahmanî	Osman	Artvin Maden/1865	Kayseri
Şairî	Şairoğlu ailesinden Şevki	Maden (Hod)/1880?	Bursa/1965
Sefil Heyranî	Muhammet Işıkdemir	Artvin Maden/1890	Konya/Beyşehir/1914
Mahmûdî	Topaloğulları ailesinden Mahmut	Maden (Hod)/1910	Saimbeyli/?
Yangunî	Haytaoğulları ailesinden Gülpaşa	Şavşat/1918	Adapazarı/2002
Deryamî	Dursun Ali Erdoğan	Şavşat/1926	Adapazarı/2002

Tablo 2.3. Âşıkların Gurbete Gidiş Nedenleri ve Gezdikleri Yerler

Mahlası	Gurbete Gidiş Nedeni	Gezdiği Yerler
Yarımî	Rüyada âşık olması.	Gurbette sanatını icra ederken hastalanmış ve köyüne geri dönmemiştir.
Şöhretî	Dinî bilgisini ve sanatını geliştirmek, askerlik görevi.	Erzurum, Şam, İstanbul ve Merzifon.
Muhibbî	Ününü duyurmak.	Yedi defa İstanbul'a gitmiştir.
Huzurî	Ekonomik ve ününü duyurmak.	Kars, Ardahan, Ahılkelek, Ahıska, Batum, Kırım Ağrı, Erzurum, Samsun, Amasya, Merzifon, Çorum Pasinler, Eleşkirt, Tutak, Erzincan, Kemaliye, Kemah, Sivas, Tokat, Niksar ve Merzifon.
Molla Abdullah (Dur Abdal)	Ününü duyurmak.	Cesimî ile birlikte Gerede, Kırım ve Rusya.
İkrarî	Rüyada âşık olması.	Gürcistan.
Cesimî	Rüyada âşık olması.	Gerede, Kırım ve Rusya.
Mahirî	Rüyada âşık olması.	Kars, Erzurum ve İran.
Hıfzî	Rüyada âşık olması.	Erzurum.
Efkarî	Ününü duyurmak ve	Galiçya, Romanya, Tiflis, Bakü, Bayburt, Çamlıbel,

	askerlik görevi.	Erzincan, Konya, Ankara, İstanbul, Ardahan, Yusufeli, Basra, Yemen, Dağıstan, Posof ve Bursa.
Kara	Ününü duyurmak.	Konya
Özerî	Ekonomik.	Almanya, Libya.

Bu çalışmayla ilgili Türkiye ve Azerbaycan sahalarında tespit edilen seferler üzerinden ise 14 neden ortaya konulmuştur. Elbette ulaşılan sefer metni sayısı arttıkça daha farklı nedenler de çıkabilecektir. Yol haritası daha çok âşıkların karşılaşma ihtiva eden veya bir serencamı olan seferleri üzerinden oluşturulmuş; nedenler, literatür içindeki rastlanma sıklığı ve önem derecesine göre sıralanmıştır. Sosyal bilimlerdeki görecelikten hareketle küçük atlamalar veya bakış açısı farklılıklarıyla bazı sefer nedenleri, bir diğerinin önünde değerlendirilebilir. Ayrıca ucu bucağı görünmeyen ve her bir yöre veya bölgede bazen net sayısı da belirlenmeyen yüzlerce hatta binlerce âşğın bir yerden diğerine herhangi bir nedenle seyahatinden ziyade seyahat sırasında âşıklık icrasının gerçekleşip gerçekleşmediği veya bir hikâyesinin olup olmadığı öncelenmiştir. Farklı yönleri ve çağrışımlarıyla yeni merak unsurları oluşturularak başka çalışmalara da kaynak olması beklenmektedir. Sefer metinlerinden hareketle tespit edilen 14 nedenden ilki, genellikle halk hikâyelerinde de seyahati başlatan gerekçe olarak ortaya çıkan rüyada görülen sevgiliyi arayıp bulma gayesidir.

3.2.1. Sevgiliyi Arayıp Bulma

Sevgiliyi arayıp bulmak için seyahate çıkma nedenin ön plana çıktığı sefer metinlerinde âşık; halk hikâyelerinde olduğu gibi kimi zaman rüyada bâde içme yoluyla kendisine buta verilen ve adres gösterilerek memleketi, baba adı ve kendi adı söylenen mistik bir sevgiliyi bulmak amacıyla kimi zaman da birlikte büyüdüğü ya da ilk görüşte âşık olduğu sevgiliyi kötü karakterli babası veya annesinin âşıktan kaçırmasından dolayı onu aramak maksadıyla seyahate çıkmaktadır. Bu yolculuklarda âşıklar, gerek sefer serencamlarında gerekse halk hikâyelerinde sevgiliye duydukları aşkın pek çok imtihanından geçerek maşukaya kavuşurlar. Hikâyenin sonunda söylenen “duvakkapama” adındaki tür, âşğın sevdiğine ona kavuşma yolunda çektiği ıstırap ve sıkıntıları anlattığı manzum “mutlu son” bölümüdür.

Dirili Âşık Qurbanî, Genceli Ziyad Han’ın kızı Peri Hanım’ı rüyasında görerek âşık olmuş ve onu aramak için Gence’ye sefere çıkmıştır.

Qurbaninin on yeddi yaşı tamam olur. Misli-bərabəri tapılmır¹²⁷. Bir gün Qurbani yatıb yuxuda Gəncə şahının qızı Pəri xanımı görür. Bir könüldən min könülə bu qıza vurulur. Qurbani yuxuda görür ki, Pəri xanım oturub öz otağında. Pəri xanımın gözəllikdə tayı-bərabəri¹²⁸ ola bilməz. Yuxuda ona deyirlər ki, bu qız sənindir. Get, axtar, tap¹²⁹. Qurbani dəli kimi yuxudan ayılır. Ağzından köpük gəlir. (Ələkbərli-Cəfərova, 2011: 183) (...)

Arvad soraqlaşa-soraqlaşa gəlib tacirbaşını tapır. Başına gələn qəzavü-qədəri¹³⁰ tacirbaşına nəql edir. Tacirin arvada yazdığı gəlir¹³¹ və deyir ki, oğlunu gətir mən aparım Gəncə şəhərində düşürdərəm, o da soraqlaşa-soraqlaşa gedib aşiq olduğu qızı tapar. Arvad sevincək evə gəlib, əhvalatı¹³² oğluna deyir. O gecə ana fikrindən, oğluya sevindiyyindən yata bilmədilər. Sübh¹³³ tezdən durub, Qurbaninin yol heybəsini də götürüb gəldilər həmin karvansaraya. Qurbaninin anası gözyaşlarını axıda-axıda Qurbanini tacirə tapşırıdı:

Qurban olum qaşlarının təhrinə¹³⁴,
Oğlum düşüb nazlı yarın qəhrinə.
Apar Qurbanini Gəncə şəhrinə,
Can sənindir, can oğlumun Qurbani. (Ələkbərli-Cəfərova, 2011: 185)

Âşık Mahirî, rüyasında bəde içip âşık olduğu Mahitaban'ı bulmaq üzere Artvin'in Yusufeli ilçesine bağlı İphan köyündən Şirvan'a doğru səfərə çıkmışdır. Âşıqta bəde rüyası, gezginlik üçün bir gerekçedir. Bu gerekçe Muhibbînin Mahirî'yi bəde uykusundan uyandırması və sınaması sırasında dile-tele dökülmüşdür:

“Kim ne anlar bu düşkünün sözünü
Ateş almış yanar bakın özünü
Şirvan'daki Mirza Han'ın kızını
Dolanıp ülkeyi ara dediler.” (Özder, 1965: 13)

Mahirî Şirvan'a gitmiş, sevdiğini bulmuş, onunla anlaşmış, birlikdə kaçımağa karar vermişlər ama Mahitaban'ın babası Mirzahan'ın askerlerine yakalanmış və sevdiğindən ayrılmak zorunda kalmışdır.

Osman rüyasında Hızır Nebi, İlyas və Kutup Nebi'yi gördü. İran'ın Şirvan kasabasında Mirzahan'ın kızı Mahitaban'ı gördü və pirlerin verdikləri bədeyi içerek ona âşık oldu. Âşk bədesini içən Osman öyle sarhoş olmuştu ki, ertəsi səhər uykusundan uyanamadı (Gökəlp, 1985: 16). (...)

Koşma bitince tatlı uykusundan ağır ağır gözlerini açıp uyanan Osman, sendeleyerek doğruldu. Ağzının alt tərəfində bembeyaz köpükler birikmişdi, elinin yeniyle ağzını sildi. Sonra etrafındakı kalabalığa dalgın dalgın baktı (Gökəlp, 1985: 19-20). (...)

Yusufeli'nin İphan (inanlı) köyündən yola çıxıb gurbət ellərdə gezməyə başladı. Yanında, siyah bir bez içində, âşık Muhibbî'nin hədiyye etdiyi bir saz

¹²⁷ Misli-bərabəri tapılmır: Eş, benzeri bulunmaz.

¹²⁸ Tayı-bərabəri: Eş, benzeri.

¹²⁹ Axtar, tap: Ara, bul.

¹³⁰ Qəzavü-qədəri: Kaza, kəder, kismet.

¹³¹ Yazığı gəl-: Acımaq.

¹³² Əhvalat: Durum, hallər.

¹³³ Sübh: Səhər.

¹³⁴ Tehr/Teher: Üstü (Gözlərin üstü kaş)

vardı, onun tellerine mızrapla vurup coşuyor ve güzellemeler, koşmalar söylüyordu (Gökalp, 1985: 23). (...)

Ertesi günü Mirzahan kızının kaçmış olduğu haberini alınca gözleri hırstan parladı, deliye döndü. Mahirî'nin peşine bir bölük asker çıkardı. Askerler, dohı-dizgin yel teptiler. Mahirî ile sevgilisi Mahtaban'ı Şirvan'ın on kilometre ilerisinde yakaladılar. Mahirî onlara karşı durup, askerlerle savaştı ise de yaralandı. Mirza Han'ın askerleri Mahtaban'ı alıp babasının yanına götürdüler (Gökalp, 1985: 67). .

Azerbaycan sahasında da Türkiye sahasında da sefer metinleri içinde ve halk hikâyelerinde rüyada âşığa buta verilen ama herhangi bir nedenle kaybedilen, âşıktan zorla ayrılarak uzaklaştırılan sevgiliyi bulmak üzere çıkılan seferler ve bu seferler de âşığa eşlik eden saz-söz, yoldaş, himayedar motiflerine sıklıkla rastlamak mümkündür. Genel olarak “Âşık Seferlerinin Nedenleri ve Oluşum Bağlamları” başlığı altında Sedat Bahadır'dan alıntılanan sadece Artvin merkezli zorunlu göç ve sefer nedenleri konularındaki tablolama (Bahadır, 2021:329-332), konunun bütün Türkiye ve Azerbaycan'a teşmil edildiğinde ne kadar genişleyebileceğinin ve başlı başına bir araştırma konusu olabileceğinin dikkat çekici birer örneğidir.

3.2.2. Para Kazanma, Toy Geçirme

İnsan nerede hangi şartlar altında yaşarsa yaşasın, hangi mesleği icra ederse etsin yaşamını sürdürmek ve ailesinin geçimini temin etmek için para kazanmak zorundadır. Sanat dünyasında bu iki kat daha zordur. Çünkü icra edilen sanat ne kadar nitelikli olursa olsun karşılık bulup karın doyurmayabilir. O zaman sanatçı, sanatının yanında başka mesleklerde çalışıp geçim yolları aramak zorunda kalmaktadır. Âşıkların bir kısmı, nafakasını kazanmak için âşıklığı bir meslek hâline getirdiği halde bir kısmı da farklı işler yaparak hayatını idame ettirmektedir.

Âşıklık sanatıyla geçinen sanatkarlar; düğünlere, sünnet merasimlerine çağrılarak; ağa, paşa, bey konaklarında tertiplenen fasıllara iştirak ederek, âşık kahvelerinde karşılaşmalar yaparak, yakın dönemlerde âşıklar bayramı, festivaller, dernek kutlamaları, asker uğurlamaları gibi etkinliklere iştirak ederek para kazanmaktadır. Elbette bu icraların hepsini gerçekleştirebilmek için seferler yapmakta ve seferler esnasında yaşadıklarıyla ilgili hikâyeler meydana gelmektedir. Bu hikâyeler, ya âşığın kendisi ya da olaylara tanıklık eden veya sözlü aktarım yoluyla bir başkasından öğrenen diğer âşıklarca yeni bir anlatım icrasına dönüştürülmektedir. Âşığın sefer sebebi ne olursa olsun bütün nedenlere ekonomik kaygıyla para kazanma eşlik etmektedir.

Âşık Mahzuni de henüz genç yaşlarda iken 1960'lı yıllarda İzmir'de destan satarak geçimini sağlamıştır. Yine özellikle ülkemizden Batı Avrupa'ya yapılan işçi göçüyle ozan, Almanya ve Belçika başta olmak üzere Avrupa'nın birçok ülkesinde konserler vermiş, turnelere çıkmış ve para kazanarak geçimini sağlayan ozan, bir dönem Ankara'da bir gazinoda da çalışmıştır. Âşıkların Türkiye'nin karış karış her tarafını dolaşarak belli bir ücret karşılığında konserler vermeleri, bu sanatı icra etmenin maddi bir amaç da taşıdığını göstermektedir (İrmak, 2017a: 206).

Nebi Özdemir; bu geçim, gurbet, seyahat üçlemesini rüya motifiyle de ilişkilendirerek sebep sonuç cümleleriyle açıklamıştır: “Âşık, geçimini devam ettirmek ve sanatını geliştirmek için seyahat eder. Gurbet zorunluluğun, geçimini temin etmek ise gerçekliğin ifadesidir. Rüya ise sanatsal ve yaşamsal gerekliliğin estetik gerekçesini oluşturur.” (Özdemir, 2018: 48) Bu bakımdan para kazanma, âşık seferlerinin olmazsa olmaz bir nedeni olarak da kabul edilebilir. Çünkü âşığın icraları sonunda mecliste bulunanların ve meclisin himayedarı olan itibarlı kişilerin ikram ve hediyeleri onların şanını yüceltmekle beraber âşığın da rakipleri arasında itibar kazanmasını sağlamaktadır. Bu da âşılık âdaplarından. Daha önce de değinildiği gibi İlhan Başgöz de en önemli sefer nedeninin aslında ekonomik neden olduğunu düşünmektedir (Başgöz, 2016: 295). “Ali'nin Türkiye Seferi” anlatmasının temel sebebi, başlık parası kazanmaktır. Âşık Ali, memleketi Gızılvang'de Besdi Hanım adında güzelliğinin namı memleketin her yanını tutmuş bir kıza âşık olmuştur. Kız da Ali'yi sevmektedir ancak Ali'nin âilesi, Besdi Hanım itibarlı ve zengin bir adam olan babası Niftalı Bey kadar zengin değildir. Niftalı Bey de karısı da kızlarını bu fakir ailenin oğluna vermek istemezler. Yoksulluğuna rağmen yöresinde saygınlığı olan Ali'nin babası İmirza Kişi'ye bunu doğrudan söylemelerinin çevrede hoş karşılanmayacağını düşünürler ve ondan kızlarını Ali'ye verme karşılığında 3000 manat başlık parası, iki altın bilezik, bir altın saat, bir altın taşlı yüzük, iki küheylan at, iki yavrulu deve, elli beş koyun, elli koç, beş kısır inek talep ederler. Ayrıca kırk gün sürecek düğün harcı (herc-zad) için zor şartlar ileri sürerler. Ali âşıktır ve çevresinde âşıklığıyla tanınmaktadır. Bütün bunları tedarik etmek için para kazanmak ve sevdiğine kavuşabilmek amacıyla sefere çıkar (İsmayılov-Ələkbərli, 2010/XVII: 376-378)

Âşık Şenlik ile Ermeni aşuglardan İzanî'nin Rus işgali yıllarında Ardahan'da karşılaşmalarında da özellikle İzanî açısından para kazanma ihtiyacı ön plandadır. İzanî, o dönem Doğu illerinin tamamını dolaşıp pek çok âşığı yenmiştir. Bu yüzden onun meydan okumaları karşısında Ardahanlı yöneticiler, “Ya bana bir hasım bulun ya da istediğim bahşişi verin” şeklindeki meydan okuması karşılığında Şenlik'i Ardahan'a çağırmıştır (Özbek, 1969: 73). Atışma esnasında İzanî Şenlik'e

yenileceğini hissetmiştir. Gümüş ve sedef işlemeli sazını Şenlik’e kaptırmamak için alttan almaya ve onu öven sözler söylemeye başlar. Maksudı âşığı daha fazla kızdırmamak ve taşlamalarla kendisine hücum etmesini engellemektir.

“Çıldır sancağında sen ehl-i irfan
Oldun âşıklara hem edeb-erkân
Ey aziz kardeşim et bizi mihman

Arayıp bulursun usta Şenliğim” (Özbek, 1969: 86), sözleriyle onu yatıştırmak istese de korkusu mağlubiyetine engel olamaz. Ancak Şenlik, İzanî’yi mat ettikten sonra bile sazını geri vermiş, atışmada galibiyetinden dolayı tamamının kendisine verildiği parayı İzanî ile paylaşmıştır. Bu durum, döneminin zihniyetini ve o dönemdeki âşıklık uygulamalarını yansıtmaya açısından önemlidir. Aynı meclisteki Ermeniler, İzanî’nin Türk âşığı Şenlik’i kesinlikle yeneceğini düşünmüş taşkın tezahüratla onu deteklemiştir. Müslüman Türkler ise Şenlik’e tezahüratlarıyla birlikte İzanî’nin o zamana kadar Osmanlının hiçbir âşığına yenilmemiş olmasından dolayı endişe içindedir. Fakat korktuklarının aksine Şenlik İzanî’yi bağlamıştır. Hınca hınç ve acımasızca geçen atışmanın ardından Şenlik’in İzanî’ye karşı cömertçe ve saygın tutumu, gelenek içinde Ermeni aşuğların da kabullenilmiş olmasındandır. Kaldı ki onların şiirleri ve muammalarında kullandıkları terminoloji de Müslüman Türk âşıklardan farksızdır¹³⁵. İzanî’nin birinci fasılda söylediği

“Bugün dünya, yarın ahret; dünya malın neyleyim
Hocam Hızır, pirim Âdem, işte vasfın eyleyim
Dört kitabın hafızıyım, şimdi hıfzım söyleyim
Kürsüde vaize benzer ol Âşık İzanımız” (Özbek, 1969: 75).

Her türlü atışma kaidesi ve âdabında aynı ve eşit kabul edildikleri gibi halkın nazarında icralarının değerlendirilmesi, galibiyetleri veya malubiyetleri tamamen sazda ve sözde ustalıklarıyla değerlendirilmekte alacakları bahşış ve hediyeler de hak edene hakkı kadar verilmektedir. Burada İzanî’nin para kazanmakla ilgili düştüğü durum, herhangi bir Müslüman Türk âşığın da yaşayabileceği sıradan bir mağlubiyettir ama aynı zamanda hem paranın âşığın hayatini sürdürmesindeki

¹³⁵ Ancak Yıldırım Erdener, Murat Çobanoğlu’ndan edindiği bilgiye dayanarak İzanî diye bir Ermeni âşığın olmadığını, bu dörtlüklerin bizzat âşık Şenlik’e ait olduğunu belirtmiştir (2017: 69). Fakat kurgu ya da gerçek karşılaşmanın yansıttığı gelenek, âşık karşılaşmalarında para kazanmanın ne denli önemli bir faktör olduğunu ve Doğu Anadolu coğrafyasında Türkler kadar âşıklık müktesebatına hâkim Ermeni aşuğlar bulunduğunu ortaya koymaktadır.

yerinin hem de parasızlığın âşığı çok zor durumlarda bırakabileceğinin de işaretidir. Çünkü âşık, bütün geçimini icralarından kazandığı paraya bağlamıştır.

Ardahan'da kaldığı müddetçe İzanî'nin bir sürü masrafı olmuştu. Sonra o durmadan gezen bir şairdi. Cebinde de beş parası kalmamıştı. Karşılaşmada dinliyenlerden alınan para galip gelene verildiğine göre iş iyice sarpa sarıyordu. İşte Şenlik imtihanı kazanıyordu. Ne olacaktı...

Aldı İzanî:

On dört gün burada eyledim karar
Âşık olan elbet hasmını arar
Kesemden fazlaca eyledim zarar
Elli “manat” sende kesim isterem.

Muamma henüz tam çözülmemişti ama, İzanî'nin mağlubiyeti peşin kabul ettiği anlaşılıyordu. O artık Şenliğin insaf ve merhametine sığınıyordu. Elli lira da yol harçlığı istediğine göre artık teslim bayrağı çekiyor demektir (Özbek, 1969: 87).

(...)

İzanî'nin yalvarmalarına dayanamayıp sazını başısladı. Toplanan paradan o elli lira istemişti, Şenlik yüz lira verdi (Özbek, 1969: 90).

O günlerde Doğu illeri işgal altında bile olsa halkı Türk ve Müslüman olan Osmanlı coğrafyasında Türk âşıklık geleneğinden etkilenerak geleneğin bir parçası hâline gelen Ermeni aşuglardan birinin bir Türk âşığı gibi gezgin âşıklık sanatını bir meslek hâline getirip sürdürebiliyor ve geçimini bundan sağlıyor olması, toplum yapısının milliyet ayırmaksızın âşığı ekonomik olarak desteklediğinin göstergesidir.

Asıl adı Bedros olan Elfazî, aslen Kayserilidir; orada doğmuş, orada ölmüştür. Bütün şiirlerini Türkçe olarak söylediği, âşık tarzı sefer geleneğine bağlı olarak pek çok bölgeyi dolaştığı, gittiği bölgenin âşıklarıyla atışmalar yaptığı, Bağdat'a gittiği, orada meşhur bir âşıkla karşılaştığı bilinmektedir Başka Ermeni âşıklarla da karşılaşmış olan¹³⁶ Muhibbî ile de serhad bölgesindeki seyahatleri esnasında karşılaşmıştır (Bayrak, 2016: 259). Adil Özder, bu karşılaşmanın kayıtlarına Muhibbî'nin memleketlisi Hayalî mahlaslı Hüseyin Efendi'nin tutmuş olduğu cönkten ulaşmıştır. Değişmelerin tam ve düzenli kayıt altına alınmadığı eksik bir metin olan cönk, Yusufeli'nin Kirazalan köyünde Emrah Hafız adlı kişi tarafından muhafaza edilmiştir. Özder, mevcut metnin tamamını “Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları” adlı eserinde yayımlamıştır (Özder, 1965: 35-42).

“Âşık Şenlik ile Kılıççı Âşık Mustafa Karşılaşması” anlatmasında da âşıkların gelir kaynaklarından olan bir düğün bağlamı söz konusudur. Erzurum'dan Arpaçay'ın Güvercin köyüne sefere giden Kılıççı Mustafa, oralarda Şenlik yokmuş

¹³⁶ Muhibbî, çırağı Şamilî ile birlikte Trabzon'da Meydan Kahvesi'nde Ermeni aşuglardan Hasankaleli Coşkunî ile karşılaşmıştır (Özder, 1965: 24-34).

gibi düğünlerde boy gösterirken Şenlik Baba hakkında ileri geri konuşunca Ilgaroğlu Ali Ağa'nın gücüne gitmiş, Şenlik'e haber salmış, mektupta: "Erzurum'dan bir âşık gelmiş bugün Güvercin köyünde düğündedir. Ona seni sorduk. Hiç kati surette senin âşıklığını beğenmedi. Gönderdiğim davet üzerine gönderdiğim ata binip acele Güvercin köyüne geleceksin başını orada ıslatacaksın, burda ben traş edeceğim." demişse de Şenlik, annesinin rızası olmadığı için gitmemiştir (Türkmen vd. 2017: 476). Bir zaman sonra Kars'a kardeşinin mahkemesi için gittiğinde dönüş yolunda Güvercinlik'e uğramış orada Kılıççı Mustafa'yla karşılaşmıştır. Kars yolunda evine konuk olduğu yaşlı bir Ermeni, önce onu Türk olduğu için misafir etmek istemese de Âşık Şenlik olduğunu duyduğunda ağırlayıp izzetlemiş, yolcularken de "(...) bir çift çorap, bir kat iç çamaşırı, gömlek, biraz da harçlık" verip uğurlamıştır. Bunu da gelenek böyle olduğu için yapmıştır (Türkmen vd. 2017: 480). Âşıklar kazanç sağlayarak icralar yaptıkları gibi birinin evine konuklukları da toplum tarafından milliyet ayrılmaksızın şeref kabul edilmiştir ve konuk âşık, evden bahşişsiz çıkarılmamıştır. Kılıççı'yla karşılaşp onu mat ettikten sonra da mekânda bulunan ağalar, âşığa bahşiş ve hediyeler vermiştir (Türkmen vd. 2017: 4808).

Görüldüğü gibi âşıklar genellikle gezginliğin hemen her sebebine bağlı olarak icraları karşılığında kendilerine verilen bahşiş ve hediyeleri kabul etmiş, bu yolla kazandıkları parayla hem ailelerinin geçimini sağlamış hem de gurbet gezdikleri yerlerde kendi hayatlarını idame ettirmiştir.

3.2.3. Nam Salma ve Âşıklığını İspat Etme

Âşıklık geleneği içinde bir âşığın itibar kazanmasının yolu, etrafına namını duyurmasından geçmektedir. Bu yüzden âşıklar, sanatta yeterli olduklarını kanıtlamak ve başka âşıklara gövde gösterisi yapmak amacıyla diyar diyar gezerek kendilerine rakip ararlar. Âşık Pervânî'nin Anadolu seferlerinin âşıklık istidadını gösterme dışında özel bir nedeni yoktur. Ancak geçimini sağlama mecburiyetinden dolayı ekonomik sebepler, temel sebebe eşlik etmektedir. Çünkü Pervânî, âşıklığıyla nam salmak gayesiyle Artvin'in Yusufeli ilçesinin Okar köyünden bütün Anadolu'ya sefere çıkmıştır. Gittiği yerlerde pek çok âşıkla karşılaşmalar yapmış, döneminde icra bağlamalarının meşhur ve vazgeçilmez âşıklarından biri olmuştur.

Gittiği her yerde âşıklarla karşılaşp icralar yoluyla kendini gösterme, sanatta yetkinliğini ispat etme, aynı zamanda nafakasını kazanma konusunda Âşık Efkarî de

örnek gösterilebilir. Efkârî'nin 1934'te Seyranî ve Maksudî ile Samsun'da, Bayburtlu Talibî ile 1936'da Bayburt'ta, 1976'da Sefil Gühanî ve Âşık Kemalî Bülbul ile Ankara'da karşılaşmalar yapması, bu amaç çerçevesinde gerçekleşen seferler içinde yer alan icralardandır (Keskin, 2006: 114).

Azerbaycan âşıklarından ileri yaşlardaki Zuhûrî'nin bir çocuk âşığının namını duyup onunla karşılaşmak istemesinin ardında onu yenme hırsı vardır. Çocuk âşığının varlığını devam ettirip palazlanmasına izin verirse kendisine rakip olacak olgunluğa ermesi ve onun namını yerle bir etmesi korkusu, Zuhûrî'yi Narman'a sefere çıkarmıştır.

Zuhûrî de Azerbaycanlı¹³⁷. Azerbaycan'da duymuş ki Erzurum'un Narman'da bir çocuk âşık olmuş. Onun için önce Ardahan'a, daha sonra Göle'ye geliyor. Göle'den de Narman'a gelip o bahsedilen çocuğu anlamak için yola çıkıyor. (...)

“- Narman'da bir çocuk âşık olmuş. Öyle diyorlar. Gideceğim ki onun bir hurcunu silkeliyeyim. Bakayım bunda birşey var mı yok mu? (...)

Reşit Bey adama diyor ki:

- Senin Narman'da duyduğun çocuk işte bu çocuk. Şimdi burada ikiniz bir şeyler söyleyin, bizler de dinleyelim (Vural, 2015: 107-108).

Bu hikâyede karşılıklı iki sefer söz konusudur. Birisi Zuhûrî'nin Narmanlı çocuğu bulup onu mat etmek ve kendi namını yüceltmek üzere Azerbaycan'dan Narman'a seferi, diğeri ise Narman beylerinden Reşit Bey'in davet edildiği bir düğüne beraberinde götürdüğü çocuk yaştaki Sümmanî'nin Göle seferidir. İki âşığının yolu Narman'la Oltu arasında İsrail Düzü denilen yerde kesişmiştir. 35 dörtlükten oluşan karşılaşmanın ardından Sümmanî, Zuhûrî'yi mağlup etmiştir. Ancak Reşit Bey'in aracılığıyla Sümmanî Zuhûrî'nin elini öpüp sazını iade etmiş, Zuhûrî de onu gözlerinden öpmüş ve helalleşerek ayrılmışlardır (Vural, 2015: 106-116).

Âşıklığın doğasında var olan yarışma ve saz-söz kudretini ispat ederek nam salma, sanatkârın ekonomik kaygılarının yansımasıdır. Dinleyicinin rağbetinin en iyiye yönelmesi, âşıkları geçim telaşı nedeniyle zaman zaman yenme hırsıyla doldurmuştur. Bu da onları birbirine sövgüye kadar götüren taşkınlıklara itmiştir. Muhibbî'nin Trabzon seferinde, Ermeni aşuğu Coşkunî ile karşılaşmalarında, ağza alınmayacak ifadelere yer

¹³⁷ Adı geçen Âşık Zuhûrî, Yusufeli'nin Zor köyünden Âşık İznî'nin oğlu Zuhûrî olmamalıdır. Çünkü anlatıda Sümmanî çocuk yaşlarda iken Zuhûrî, bir yetişkindir. Zorlu Zuhûrî'nin doğum tarihine bakıldığında (1887-1949) da Sümmanî'den (1861-1915) küçük olduğu görülmektedir. Hikâyedeki Zuhûrî, Azerbaycanlı bir âşıktır ve anlatıcı Mehmet Çelik bunu belirtmektedir (Vural, 2015: 106). Atışmanın birinci faslının ayaklarında Zuhûrî'nin “Osman yavrusu” diyerek, Sümmanî'nin de cevabında “Ecem ustası” (Vural, 2015: 108) diyerek birbirine hitapları ve coğrafya adı zikretmeleri şüpheye mahal bırakmıştır. Osman, Osmanlı sahası; Ecem ise Güney Azerbaycan'dır.

verilmiştir. Derleyici bu ifadeleri yazmasa, yerine üç nokta işareti bıraksa da küfürli sözler, kafiyeden çıkarımla açıkça anlaşılmaktadır¹³⁸ (Özder, 1965: 28-33).

Âşık Nihanî, Âşık Sedayî karşılaşması serencamında iki âşık, (BAN:70) versiyonunda Kars'ta Acaralı Arslan Bey'in kahvesinde; (AND: 59) versiyonunda Batum'da Acaralı Arslan Bey'in otelinin alt katındaki kahvehanede karşılaşmıştır. Âşık Sedayî, BAN rivayetine göre Kağızmanlıdır ama kendini Azerbaycan'nın Gence şehrindenmiş gibi tanıtmıştır. AND rivayetine göre Azerbaycan'ın Karabağ kentindendir. Zekeriya Gedik, âşığın güçlü bir âşık olduğunu “Ününe ün katmak, nâmını her yerde söyletmek amacıyla günün birinde Batum'a gelmiş, kahvelerde âşıklarla meydan edip onların başına dünyayı dar edermiş. Yaptığı karşılaşmalardan sonra ise yendiği âşığın sazını elinden almış.” ifadeleriyle aktarmıştır (Gedik, 2015: 59). Nihanî dilinden anlatılan AND rivayetindeki hikâyede otelin kâtibi maksatlı olarak iki âşığı karşılaştırmak gayesiyle Nihanî'nin sazını getirip kahveye asmıştır. Bunun üzerine âşıklar, iki fasıl karşılaşmış; Sedayî, ikinci fasılda Nihânî'nin sorduğu muammayı çözememiştir:

O nedir ki boya değil, boyağı
Kefi, nun harfinden okur evrâğı
Yetmiş başı vardır üç yüz ayağı
Ara ki bulasın Âşık Sedayî

Sedayî sazı sözü bıraktı, fesini kaşlarının üzerine yıkıp hayâllere daldı. Sazını ve şöhretini Anadolu'dan gelen genç bir âşığa kaptırmıştı. Seyirciler aleyhine konuşmaya başlamışlardı. Dursun Efendi: “Nihânî, muammâyı çöz artık. Sedayî de biz de iknâ olalım.” İşte o zaman zafer kazanma edâsıyla dokundum sazın tellerine.

Bağlayanlar açar çekme endişe
Şâyânı işitsin umum çâr köşe
Ayın yetmiş, şin üç yüzdür “Aişe”
Bir isimdir bulamadın Sedayî

Meğer seyirciler arasında Sedayî'nin kayınbiraderi de varmış. Muammâyı çözünce Âşık Sedayî'ye şöyle dedi:

Kiri, köpoğlu! Evdeki hanımının adını bile tapşıramadın.” Sedayî, bu sözlerle, şu karşılıktaki bulundu: “Haklısın, bu benim büyük sözlerimin karşılığı, men ne ettiysem kendime ettim (Gedik, 2015: 66-68)

Nam salma, gelenek içinde var olabilmenin önemli bir gereğidir. “Huzurî ile Kemâlî Karşılaşması” hikâyesinde de ön plana çıkmıştır. Huzurî (1886-1951), Ramazan aylarında Erzurum kahvelerinde âşıkların çok rağbet gördüğünü duymuş ve 18 yaşındayken babası Keşfi'den öğrendikleriyle fasıllara iştirak etmek üzere Erzurum'a sefere çıkmıştır. Çocukluğunda geçirdiği çiçek hastalığından dolayı sesi

¹³⁸ İlgili dördlükler küfürli ama anlaşılacak kadar bariz olduğu için örnek olarak yazılmamıştır.

genzinden ve biraz da kaba çıkan âşık, henüz sazına düzen bile verememektedir. Kendi dilinden Adil Özder'e gülerek anlattığı bu hikâyede belirttiğine göre Erzurum'da bir kahveye yerleşip fasıl yapmaya başlamıştır. Sazın bozuk düzeninden ve âşığın bed sesinden dolayı müşteriler yavaş yavaş çekilmiş; kahveci bu durumdan rahatsız olunca o yörenin meşhur âşığı Kemalî'yi Huzurî ile karşılaşması için davet etmiştir. Kemalî galip gelirse Huzurî'nin çekip gideceğini düşünmüştür. Haberi olmaksızın kendini karşılaşmanın içinde bulan Huzurî, sazda ve seste Kemalî'nin gölgesinde kalmıştır. Rakibi sözde de ustadır ancak Huzurî'nin muammasını açamamış ve mat olmuştur (Özder, 1965: 75). "O akşamki meclisimiz Erzurum'da yayılmıştı. Evvelce müşterisini kaybeden kahve her akşam eskisinden daha kalabalık oluyordu. Tabii kahveci memnundu, beni bırakmadı." (Özder, 1965: 66)

Huzurî'nin o dönemde saz çalmadaki toyluğu ve sesinin güzel olmayışı, söz söylemekteki mahareti görüldükten ve usta bir âşığı bağlamasından sonra dinleyiciler tarafından göz ardı edilmiştir. Sözünün kuvvetiyle namı yayılınca hem kahveci hem de Erzurumlular nezdinde itibar kazanmıştır. Bir bakıma bu karşılaşma onun için bir milat olmuştur. Medrese eğitimi gören, hem aruzla hem de heceyle şiirleri olan, Huzurî'nin şiirde ustalığı, gezginliğiyle de perçinlenmiştir. Kendisiyle aynı köyden olan Zuhurî, gençlik yıllarında dört yıldan fazla zamanı Huzurî'yle birlikte gezerek geçirdiklerini; Ardanuç, Artvin, Ardahan, Murgul, Ahılkelek, Ahıska, Kırım ve Batum'u dolaştıklarını belirtmiştir (Özder, 2015: 36). Onun nam salmasında önemli yer tutan gençlik gezilerinden sonra ustalık döneminde Kars, Ağrı, Erzurum, Samsun, Amasya, Çorum, Pasinler, Eleşkirt, Tutak (Eğin), Kemaliye, Erzincan, Kemah, Sivas, Tokat, Niksar, Merzifon, Erbaa, Mersin, Tarsus, Zonguldak, İstanbul gibi Türkiye'nin pek çok şehrinde ve ilçesinde dolaşmıştır. Gezdiği yerlerde zaman zaman imamlık, bekçilik, puvantörlük, maden işçiliği, ambar memurluğu gibi farklı işlerde de çalışmıştır. (Özder, 2015: 45-47) Bir dönem Efkarî'yle birlikte de dolaşan Huzurî, sanatını icraya devam ederek âşık namını yine gezginlikle sürdürmüştür.

Âşıkların biyografik hikâyeleri, sefer serencamları ve karşılaşmaların gidişatından görüldüğü gibi seferler her nereye ve ne sebeple yapılırsa yapılsın ekonomik kazanç sağlamanın da icrasını kaydadeğer kılmanın da eğlence meclislerinde itibar görmenin de yolu, âşığın sanatıyla ve galibiyetleriyle namını duyurmasından geçmektedir.

3.2.4. Çıraklık Yoluyla Âşıklık Sanatını Öğrenme İsteği

Bir âşık koluna mensup olmak veya herhangi bir kola bağlı olmadan bir ustaya kapılanarak çıraklık etmek, âşıklık sanatında geleneği öğrenme yollarıdır. Kendi kararıyla yahut aile büyüklerinin çocukta istidad keşfederek erbabından ders aldırarak istemesi kanalıyla bir ustaya çırak olmak; o sanata gönül vermiş, o yola baş koymuş kimseler için bir kendini gerçekleştirme biçimidir. Sözü doğru yerde, sırdanlıktan uzak ve seçerek kullanmak; düğünlerde, fasıllarda, köy odalarında, kahvehanelerde tertiplenen eğlencelerde ustanın çırağına canlı performanslarla öğrettiği bir yetkinliktir. Üstad âşık, hem kendi ustalığını ispat etmek, adını ve eserlerini yaşatmak (Aslan, 2007b: 236) hem de geleneği devam ettirmek amacıyla sanatının bütün gereklerini öğretirken; çırak da heves ettiği sanatta yetkinlik kazanmak, kendi dağarcığını doldurmak ve geçimini temin yolu bulmak amacıyla âşıklığı öğrenir. Kimi zaman deyişmelerde üstadını bağlayacak kadar yetkin hâle gelir ya da ustası bilinçli olarak yenilir ve ona kendisini bağlama fırsatıyla bir çeşit icazet verir:

Aşık Alıdan sormışlarki sizin şakirdlerinizden kime üstünlük verirsiniz? Aşık Alı Elesgerin adını çekir, Elesgeri meclise de'vet edirlir. Usta ile şakird olduqça ehtiyatla¹³⁹, hörmətle deyişirlir. Onların deyişmesi yalnız senetkarlıq, şe'r texniqasını¹⁴⁰ bilmek yolu ile gedir. Deyişmenin qıfılbendinden¹⁴¹ istifade olunmur, dini tapmacalar¹⁴² işledilmir. Aşık Alı "Göreydim" redifli bir qoşma deyir, Elesger de hemin redifli bir qoşma ile ona cavab verir. Meclis qızıdır, şairler coşur, qoşmadan geraylıya, geraylıdan müxemmese, tecnise keçirlir, bu zaman Elesger özü de bilmeden vahtile—Qurbani, sonra ise Abbas Tufarqanlı tərəfindən yaradılan "şerxata" adı ile məşhur olan tecnis deyir. Aşık Alı onun tecnisine cavab vere bilmir, öz sazını şakirdine verir ve onun alnından öpür. Bundan sonra Elesgerin şöhrəti bütün Azərbaycana yayılır (Vəliyev, 1985: 218).

Ustalar, çıraklarına bütün icra âdabını öğrettiği gibi gelenek içinde nam salıp anılacağı mahlaslarını da verirler. Karakterine, söyleyiş üslubuna göre seçtikleri bu mahlas, artık âşığın öz adının unutulduğu, daima onunla anıldığı ona özel bir sıfat olarak kendisiyle birlikte yaşayacaktır. Erginlenme sürecini tamamlayıp olgunlaşan ve ustalaşan âşık, icraları sırasında üstadını da unutmayacak; kendi namıyla birlikte gittiği her yere usta malı eserlerle onun namını da götürecektir. Ustası Mevlüt İhsanî'ye iki yıl çıraklık edip bu müddet zarfında âşıklık sanatının inceliklerini öğrenen Cemal Divanî, mahlasını ustasından alan âşıklardandır, yeri geldiğinde ustasını anmayı unutmamıştır. Gezginlik yoluyla birlikte sanat icra ettiklerini vurgulamış "Mevlüt İhsanî ustam, gurbet

¹³⁹ Ehtiyatla: Tedbirli davranarak

¹⁴⁰ Şiir texniqası: Şiir teknikleri

¹⁴¹ GıfılbenD. Âşık edebiyatında muamma tarzı (ATS/I: 509).

¹⁴² Dini tapmacalar: Dinî konular üzerinden sorulan muammalar.

mürşidim oldu.” (Vural, 2015: 60) sözleriyle mürit-mürşit ilişkisi gibi gönül bağıyla da perçinlenen bir benzetme yaparak ustasına vefasını dile getirmiştir.

Fuzuli Bayat, Azerbaycan sahasında usta-çırak ilişkisiyle ilgili öncelikle ustanın talipli kişiyi çıraklığa kabul etmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Ona göre usta, aday âşıktaki istidadı görüp çıraklığa kabul ettikten sonra çırağına sazla ilgili bilgileri öğretir. Sazın perdelerini, âşık havalarını tanıttıktan sonra şiirler ezberletir. Söze nasıl başlayıp nerede bitireceğini, nasıl destan anlatacağını; toylarda, meclislerde hangi adaba riayetle sanat icra edeceğini gösterir. Bunun için çırağın ustasıyla en az dört ilâ beş yıl geçirmesi gerekir. Bütün bu süreçte öğretme, ustanın çırağını beraberinde gezdirmesiyle; öğrenme ise çırağın ustasını gözlemleyip tavrını, tarzını, üslubunu önce taklit sonra özgün icra ile takip etmesiyle gerçekleşir (Bayat, 2014: 29).

Âşığa mahlasını her zaman ustası vermeyebilir. Mahlas, çoğu zaman rüyada verilebildiği gibi başka ustalar yahut ilim erbabı tarafından da verilebilir. Bazı âşıklar da kullanacağı mahlası kendisi seçer. Kendi tercihiyle adını da mahlas olarak kullanan Mehmet Oktay’a ustası Dursun Durdağı mahlas vermemiştir. Kendisiyle yapılan yazılı mülakata cevap veren Mehmet Oktay, zaman zaman kullandığı “Erkânî” mahlasını nasıl aldığını anlatmış; Şenlik’in mirasının kadirşinas halk kültürü araştırmacılarının gayretiyle ölümünden sonra bile mirasçısına nasıl ulaştırıldığının bir örneği olmuştur. Kendisine gönderilen “âşık bilgi formundaki “Mahlasınızı nasıl aldığınızı anlatınız.” maddesini “1985’te Konya Âşıklar Bayramı’nda Feyzi Halıcı mahlasımı sordu. ‘Mahlasım yoktur.’ dedim. Kendisi Âşık Şenlik’in ‘Kurbanam ben Çıldır’a edep erkân ordadı’ sözünden hareketle, ‘edep erkân bilir’ anlamında “Erkânî” mahlasını bana verdi.” şeklinde cevaplamıştır¹⁴³. Burada Erkânî’nin âşıklığının doğrudan ve ilk onaması, Feyzi Halıcı’nın edep ve erkâna hâkim oluşuna inancından dolayı ona verdiği mahlastır. Aslında Şenlik koluna mensup bir âşık olarak dolaylı yoldan da onanmış gibidir. Çünkü hem silsile yoluyla usta-çırak ilişkisi içinde tasdik edilmiş hem de edebî erkânın yaratılıp belirlendiği bir yurdun ve kolun âşığı olmasıyla da doğal bir onay algısı meydana gelmiştir.

¹⁴³ Âşığın mahlası bazı kaynaklarda “Erganî” şeklinde geçmekte; bu ifade, mahlasın veriliş bağlamı ve hikâyesiyle örtüşmemektedir. Hikâye, âşığın bizzat kendisinden yazılı mülakat yoluyla öğrenildiği için “Erkânî” biçimine ve âşığın kendi ifadesine itibar etmek en doğrusu olacaktır. Mülakat metni, Birsan Akpınar arşivindedir.

Keşfi'nin Âşık Muhibbî'yi arayıp bulması, ona çırak olmak istemesi, ondan mahlas istemesi, sanatkâr olma yolunda çıraklığa talip olmak için sefer etmenin en tipik örneklerinden biridir.

Yıllar 1860'lara gelmişti. Erkinis köyünün karşısında, Çoruh'un sol kıyısına uzanan Zor köyünde genç bir âşık yeni yeni saz ve söze başlamıştı. Bu âşık Deli Yüzbaşı denilen Âşık Mehmed'in 13-14 yaşlarındaki oğlu Mustafa idi.

Mustafa Muhibbî'nin elini öperek ondan bir mahlas almak için bir saatlik köyünden kalktı ve Erkinis'e geldi. (...)

Mustafa, ustasından kendisine bir mahlas takılmasını rica etti. Muhibbî de:

- Sende âşıklığa merak uyanmış, anladım. Babadan kalma sanatı yürütmek istersin. Sana Keşfi mahlası uygun düşer; beğenirsen onu taşıyorsun, dedi. Böylece, Zorlu âşık Mehmet oğlu Mustafa, âşık Keşfi adıyla ün salmağa başladı. Keşfi o günden sonra Erkinis'e sık sık gelir ustasını ziyaret ederdi (Bahadır, 2017: 79-81)

Görüldüğü gibi örnekleri verilen kapılanma yoluyla çıraklık, bir ustaya ulaşma ve ona kendini çırak olarak kabul ettirme, gelenekte örneği çok olan ancak çaba isteyen bir gelenek yapısıdır. Pek çok âşık, bir düğün veya köy odasında ya da kahvehanede icrasını görüp hayranlık duyduğu âşığa kapılanmak ve onun çırağı olarak geleneği öğrenmek yolunu seçmiştir.

“Karadeniz yöresinde kendine haklı bir yer edinmiş olan ve 2006 yılında 57. kasetini çıkaran Göreleli kemençe ustası Kâtip Şâdi (69) bir düğünde gördüğü ve kendisini çırak olarak kabul etmesini teklif ettiği Durkaya İbşir'den bu sanatı usta-çırak ilişkisiyle öğrenmiştir.” (Şişman, 2007: 215)

Ali Rıza Ezgi, kendisi ustasının evinde 12 yıl kalmış bir âşık olarak yeni âşıkların bu imkânı bulamadıkları ve ustalarını haftanın belli gün ve saatlerinde kısa zaman dilimlerinde görebildikleri için iyi yetişemediklerini ifade etmiştir (Aslan, 2007: 61). Ancak âşıklık sanatını icra edebilmeyi canugönülünden isteyen bazı talipliler, bir ustaya ulaşabilme imkânı bulamamış, bütün üstad âşıkları usta kabul ederek kendi çabalarıyla bu sanatı öğrenmeyi tercih etmiştir. Yaşayan âşıklardan Kul Nuri, Ozan Nihat gibi güçlü isimler, kendilerinin bir ustası olmadığını ancak âşıkların piri Karacaoğlu'dan başlayıp, okuyup dinleyerek bütün üstadları tanıdıklarını, eserlerinden ilham aldıklarını belirtmişlerdir. Bu da âşıklığın öğrenmeyi ve icra etmeyi istemek konusunda halk içinde hâlâ itibar gördüğünün işaretidir.

Şahin Köktürk'e göre “Âşık Tarzı Şiirin Ustasız Çıraksız Temsilcisi: Âşık İnani” başlığıyla tanıttığı âşık, elektronik kültür ortamından ses kayıtları ve videolarını

dinleyerek tanıdığı usta âşıklardan geleneği tam anlamıyla öğrenmiş ve uygulayabilmiş bir sanat takipçisidir ve bu durum, âşıklık geleneği için bir eksiklik sayılamamalıdır. Çünkü teknolojik gelişmeler, bir engel olmaktan çok ulaşamadığını tanımada bir fırsat olabilir (Köktürk, 2019). O hâlde gezginlik bağlamında da Trabzon Uzungöllü Âşık İnanî'nin¹⁴⁴ elektronik ortamda tanıştığı, sanatı ve yöresel kültürünü özümseyerek kendi sanatına da yansıttığı her sanatçı, onun memleketine yapılmış sanal bir sefer sayılabilir mi? Bir âşık, eğer Çobanoğlu, Taşlıova, Veysel ve başka yörelerden başka ustalar üstadıdır derse; daha önceden okuyup, plaklarını kasetlerini dinleyip içselleştirerek sanatına yansıtan ve kabul gören diğer âşıklar gibi o da âşıklık sıfatını haiz görülmeli ve hatta usta kabul ettiği âşıkların çırağı sayılmalı mıdır? Bu bağlamda âşığın yeteneğini ve serdettiği istidadı reddetmek yerine gelenekteki değişim dönüşümlerle ilgili yeni adlandırmalara ve sınıflandırmalara ihtiyaç duyulduğu kabul edilmeli ve yeni teoriler geliştirilmeli midir? Bu sorular cevap bulmalıdır.

3.2.5. Özenilen, Takdir Edilen Bir Âşıkla Tanışma

Âşıklık geleneği, icraya dayalı olarak yapılan bir gelenektir. Kaynaklandığı ozan-baksı geleneğinden bir isim olarak ortaya çıktığı 16. yüzyıla ve o günden bu güne kadar bir eğitim süreci ve bir kültür aktarımı kurumu olarak icra bağlamlarında var olmuştur. Gözlem, dinleme ve taklit etme yoluyla dinleyici olarak başlayan heves, ezberler ve usta malı icralarla kişisel yaratıma dönüşmüştür. Bir ustaya kapılanmanın ardından onun uygun gördüğü zaman ve zeminde bir çeşit uzman ve otorite olan dinleyici kitlesi önüne çıkmayla sanatkârlar yaratılmıştır.

Bir sanatkâr olarak meclislerde tanınma; meraklıları, heveslileri, çıraklık etmek için taliplileri olma âşıklık kurumunu kendine has ve devamlı kılan özelliklerdir. Yeni sanatkârların yetişmesi, bu özelliklerle doğrudan ilişkilidir. Âşıklığa hevesi olan herkes, hayranı olup özendiği ustayla tanışmak ve eğer başarabilirse ona çıraklık ederek sanatın inceliklerini ondan öğrenmek ister. Gelenek içinde sefer sebeplerinden biri de özenilen, takdir edilen bir ustayla tanışma isteğidir.

Âşık tarzı sefer geleneği içinde özellikle şiirlerini, türkülerini duyup okuyarak bir başka âşığı kendine örnek kabul etmek, onu merak etmek, tanışmak için özel bir gayret sarf etmek denilince akla Narmanlı Sümmanî gelmektedir. Âşık Şenlik'le

¹⁴⁴ Uzungöllü Âşık İnanî'nin asıl adı Mehmet İnan'dır. 1983 doğumludur. 1927-1977 yılları arasında yaşayan, yine "İnanî" mahlaslı bâdeli bir âşık olan ve hayatının uzun yıllarını Samsun'da geçirip Samsun'a defnedilen Posoflu Selahaddin Dülger'le karıştırılmamalıdır.

tanışmak, onun meclisinde bulunmak üzere kendine has bir şevk ve arayışla Suhara'ya gitmiş, orada Şenlik'le tekellüm üslubunda deyişmiştir. Bu deyişme, bir sefer hikâyesine dönüşerek âşıkların dillerine pelesenk olmuştur (Kaya, 2011: 155). Rivayete göre Sümmanî, bu karşılaşma sırasında yaklaşık 25 yaşlarındadır. Şenlik'in annesi, Sümmanî'nin evlerinde misafir olması sebebiyle Şenlik'in ona bir hasım gözüyle bakmamasını istemiş; karşılaşma, onun arzusuyla deyişme havasında geçmiştir (Özder, 1965: 52).

Benzer bir heyecan Azerbaycan sahasında Gence Şehrinin Tovuz ilçesinin Azaflı köyünden Mikayıl Azaflı'nın Garaçöp seferinde yaşanmıştır. Kendi ustasından da eserlerini öğrenip ezber ettiği Âşık Musa ile karşılaşma fikri, Azaflı'yı hem heyecanlandırmış hem de ürkütmüştür:

Mikayıl Azaflı da cavan olmasına baxmayaraq, Aşiq Əsəddən dərs almışdı, Qaraçöp camaatının saza-sözə sevgi, el sənətkarlarına hörmət-izzət göstərən olduğunu bilirdi. Özü də ustadından Aşiq Musa barəsində¹⁴⁵ çox şey öyrənmişdi, onun qoşqularını sinəsinə yazıb məclislərdə oxuyurdu. Buna görə də Qaraçöpdə məclis aparmaq, ustad Aşiq Musaynan görüşüb kəlmə kəsmək¹⁴⁶ fərsəti düşdüynə görə həm həyəcanlı, həm də narahatıydı. Belə bir sınaqdan çıxmaq ondan ötrü böyük fərsətiydi (Məmmədli, 2013a: 198).

Âşık Musa'nın üslubuna, sanatına övgüyle alnından öperek uğurladığı Azaflı gibi ustası Âşık Esed de çırağı üzerinden taltif edilmekten memnun kalmıştır. Daha sonra Mikayıl Azaflı, pek çok mecliste Âşık Musa ile görüşüp sözünü sohbetini dinleyerek tecrübe kazanmıştır.

Âşık Ülfetî'nin Bor'dan Konya'ya seferi de bu türden bir tanışıp görüşme merakı saikıyla gerçekleşmiştir. O da Âşık Şem'î ile tanışmak maksadıyla 1816 baharında Dertli'nin Konya'daki âşık kahvesine gelmiş, orada hem Dertli ile hem de Şem'î ile karşılaşmıştır. Belli bir kural ve düzene bağlı olmayan karşılaşmada Ülfetî'nin koşmalarına karşılık Şem'î bir semaî söylemiş ardından yine bir koşmaya karşılık bir divanî okumuştur. Sonrasında iki âşık pes anlaşmasıyla karşılaşmayı sonlandırmıştır (Günay, 1999: 41, 44).

Bu tür bir merak dışında daha önce tanışılıp görüşülmüş usta bir âşığı ziyaret edip gönlünü almak, onun tecrübesinden faydalanmak veya duasını almak da yine âşıklar arasında bir sefer sebebidir. “Âşık Nihani, Âşık Huzurî ve Âşık İzharî Karşılığı” anlatmasında üç âşık arasında yaşanan ve iki gün süren 11 fasıl

¹⁴⁵ Baresinde: Hakkında, hususunda.

¹⁴⁶ Kelme kesmek: Konuşmak.

karşılaşma, böyle bir seyahat ve ziyaretin sonucudur. Karşılaşma dördüncü fasıldan sonra ikinci güne sarkmış; yine üç âşıkla sürdürülen bir tekellümle sona ermiştir (Vural, 2015: 162-187).

1934 yılı bir ilkbahar günü Âşık Huzûrî hemşehrisi İzhârî ile Nihânî Baba'yı ziyâret için Bardız'a geldiler. Nihânî, gönül dostlarının gelişine çok sevindi. Köylüler, Nihânî'nin sohbetlerini özlemişlerdi. Misafirlerin gelişini fırsat bilip sohbet için yer aradılar. Neticede bu iş için Demirci Mehmet (Şengül) Usta'nın odası uygun görülüp, yüze yakın saz-söz meraklısı âşıklar dîvânında oturdu. Meclisi Huzûrî bir dîvân ayağıyla açtı (Vural, 2015: 162).

Kendisi; hem usta hem de Elesger'den yaşlı ve tecrübeli bir âşık olduğu halde Şemkirli Âşık Hüseyin'i Ağkilise'ye Elesger'i bulmak için götüren merak, onda âşığın deyişlerini çeşitli vesilelerle başka âşıklardan dinleyip beğendikten sonra uyanmıştır. Onunla aynı mecliste bulunabilmeyi iple çekmiş ancak Elesger, bir türlü Şemkir'e gelmemiştir. O halde kendisi onu bulacak ve bu ustayı bir yoklayacaktır.

Şemkirli Aşık Hüseyin də Aşık Ələsgərin sözlərini eşitdi; gördü ki, çox qiymətli sözlərdir. Onun tənisləri Aşık Hüseyini elə tutdu ki, onlardakı ustalığa heyran qaldı. Dodaqdəyməzlərini eşidəndə, hələ heç bir aşiqda rast gəlmədiyi belə sözlər Aşık Hüseyini heyratə saldı. Özü də bu cür¹⁴⁷ sözlər düzəltdi və gördü ki, bu, çox çətin işdir; hər aşiq bunu bacarası deyil. Odur ki, Aşık Ələsgərlə görüşmək həvəsinə düşdü. Amma xeyli müddət gözlədi, Aşık Ələsgərin yönü Şemkirə düşmürdü ki, görüşələr (AFK, 2010/XVIII: 147).

Sonunda Ağkilise'ye gidip Elesger'le karşılaşma imkânı bulan Şemkirli Hüseyin; karşılaşmanın sonunda her kafiyesine birebir kafiyeyle, tecnisine tecnisle, dudakdeğmezine dudakdeğmezlə cevap veren Elesger'i takdir etmiş; kendi memleketine döndüğünde Elesger'in hakkını teslim etmiştir.

Aşık Hüseyin gəlib kəndinə çatanda gördü ki, camaat onu gözləyir. Molla Əli soruşdu:

- Aşık Ələsgəri görə bildinmi, necə aşiqdir?

Aşık Hüseyin Ağkilisədə olanların hamısını bunlara danışandan sonra¹⁴⁸ dedi:

- Aşık Ələsgər kimi aşiq hələ dünya ya gəlməyib. İndən belə də gəlməyinə inanmıram; o, haqq aşığıdır (AFK, 2010/XVIII: 165).

Buradan da anlaşılmaktadır ki merak edip tanışmak istemek, yalnızca genç ve tecrübesiz âşıklara mahsus bir sefer nedeni değildir. Tecrübeli usta âşıklar da saygı gereği yaşlı bir üstadı ziyaret etmek veya ustalık derecesini ölçüp imtihan etmek gibi gayelerle başka âşıkları bulup görüşmek üzere tecessüse kapılmış ve bu yolda seferler gerçekleştirmişlerdir.

¹⁴⁷ Cür: Tür, çeşit.

¹⁴⁸ Hamısını danışandan sonra: Tamamını, hepsini anlattıktan sonra.

3.2.6. İlk Sınama İçin Usta Bir Âşığın Yanına Götürülme

Rüya yoluyla âşık olma, ozan-baksı geleneğine özgü şamanlıkla Müslüman Türk âşık tipini bir kişilikte buluşturan ve rüya sahibine Tanrısal bir ilhamla ayrıcalıklar katan mistik bir vakıdır. Geleneğin aktörlerinden çoğu, rüya sonucu Hak âşığı olmaya inanmakta ve bâdeli âşıklık olarak tanımlanan bu ayrıcalığı kabul etmektedir.

Gelenekte bâde rüyası sonrası hiç uyanamayan yahut uyansa bile üzerinde bir esrliklik hâli kalan âşığın bu durumdan kurtulması veya durumuna bir açıklama getirilmesi için hocalara okutulduğu, hekimlere gösterildiği bilinmektedir. Hatta Yaşar Reyhanî'yi hocaya okutup hekimlere iğne yaptırdıktan sonra bir de kendisine ne olduğunu sorarlar, söylemeyince de döverler (Günay, 1999: 135). Gelenek içinde pek çok âşıkla ilgili böylesi çözüm arayışlarından söz edilmiştir. En sonunda hâl ehli bir başka âşık, genç âşığın bâde içtiğini ve Hak âşığı olduğunu söyleyinceye kadar bu arayış devam eder. Süreç, teşhisin konmasıyla da sonuçlanmaz. Hak âşığı olduğu iddiasında olanın da bölgesinde yine Hak âşığı olarak bilinen bir başka üstad tarafından sınanması ve bâdeli âşık olduğunun onanması ve iyi bir ustadan da ders almakla olgunlaşmasını tamamlaması gereklidir.

Âşık Şenlik'in âşıklığının mihenge vurulması amacıyla dayısı İbrahim tarafından Ahıkelek'e Âşık Nuri'nin evine götürülmesi ve orada sınama yoluyla karşılaşma (Özbek, 1969: 9-14) Şenlik'i Şenlik yapan ilk adımlardır.

Ondaki kabiliyeti sezenler, iyi bir şairin yanında saz ve söz talimleri yapmasını istiyorlardı. Dayısı İbrahim, doğunun meşhur halk şairlerinden Hasta Hasan'ın çırağı Âşık Nuri'ye Şenliği tanıtip fikrini öğrenmek kararındaydı. (...)

Âşık Nuri Şenliğin kendi sözlerine cevap veremeyeceğini, nazire yapamayacağını zannediyordu. Ama Şenlik orada bulunanları hayrette bırakacak kadar ustaca cevaplar veriyordu. (...)

Şenlik, Âşık Nuri gibi bir şairin karşısında en usta şairler kadar güzel cevaplar vermiş, hiç bocalamamıştı. Âşık Nuri, Şenliğin dayısına; "Bu oğlan beni terletti, bu çok yaman bir şair olacak, bir kaç sene sonra önünde eğilmiyen şair kalmıyacak" dedi. Böylece Şenlik ilk imtihanını yüz akiyle verip kendine bağlanan ümitleri iyice büyötmüşü. Bir kaç günlük saz taliminden sonra Şenlik'le dayısı köylerine döndüler (Özbek, 1969: 9-14).

Şenlik bu sınama ve onamanın ardından Âşık Nuri'nin çırağı olmuş, onun Hasta Hasan'dan aldığı âşıklık mirasını zirveye taşımıştır. Doğu Anadolu'yla birlikte namı bütün Türkistan camiasına yayılan Şenlik; düğönlere, meclislere çağırılmaya başlanmış ancak ilk bilinçli seferi, dayısı tarafından Âşık Nuri'nin memleketi Ahılkelek'e sınanmak üzere götürölmesi olmuştur. Ustalık döneminde kendisine bağlı bir âşık

kolunun mihver âşığı olarak sanatının zirvesini yaşayan Şenlik Usta'nın sanat hayatı boyunca Âşık Nuri'nin de tespit ettiği gibi önünde eğilmeyen âşık kalmamıştır. Yalnızca yaşarken değil ölümünden sonra da hem Türkiye hem de Azerbaycan sahasında âşıklık geleneğinin en büyük üstadlarından biri olarak örnek kabul edilmiştir.

Tıpkı Şenlik'te olduğu gibi üstad sayılmak ve bir âşık kolunun odak kimliği kabul edilmek, her türlü kemale ulaşmak, erdemli davranış kalıpları kazanmış, doğruları bulmuş, öğrenmiş ve hayatına uygulamış olmak demektir. Genç âşığın usta huzuruna götürülüp sınanması ve sonrasında çıraklığa bırakılması bu özelliklerin ustada görünür olmasından çok etrafına yansımalarının bir sonucudur. Artık çırağı şekillendirecek olan da birlikte yapılacak seyahatlerde, meclis icralarında onun edebiyatla edeplenmek, muhabbetinden dem almak, dur dediği yerde durup yürü dediği yerde yol almaktır. Ancak bu şekilde üstad âşık, çırağına usta payesi verip hazır olduğunu düşündüğünde meclis içine çıkarır. Çırak da o gün üstadından aldığı ruhsatla birlikte halk içinde itibar görmeye başlar (Akbulut, 2021: 239). Âşık sıfatını haiz, âşık sınıfına dâhil olur.

3.2.7. Bir Âşığı Buta Uykusundan Uyandırma ve İmtihan Etme

Genç âşıkların bâde rüyası sonrasında gerçek mânâda Hak âşığı olup olmadıklarının sınanması için Şenlik'te olduğu gibi usta bir âşığın yanına götürülmesi veya âşığın çeşitli meclislerde bâdeli olma iddiasıyla imtihan edilmesi, karşılaşmalarda bunun sorgulanması, sıkça rastlanan uygulamalardır. Adil Özder, Efkârî'nin Şavşat'ın Düzenli köyüne seferine işaret eden ve kendisinin de bizzat şahit olduğu bir sınamayı şöyle nakletmiştir:

1944 yılında Şavşat'ın Düzenli köyünde âşıklık belirtileri gösteren Vezir adlı bir gencin babası Şükrü Ağa, oğlunun durumunu anlamak istemişti. O sıralarda Şavşat'ta bulunan Ardanuçlu Efkârî'yi Şükrü Ağa köye davet etti. Köydeki saz meclisinde ben de bulundum. Vezir'i karşısına alan Efkârî âşık namzedine saziyla -geleneğe uyarak- irticali deyişiyle şöyle seslenmişti:

Gel yavrum sen otur yanı başıma
Aşkın sınıfına geçebildin mi?
Pervane oldun mu sen bu ateşe
Yar elinden dolu içebildin mi?

Doldurup da veren kim idi bâde
Dür müydü lezzeti sadeden sade
Pirler divanında bir melekzade
Sorup memleketin seçebildin mi?

Ne isim verdiler canan şehrine
Sen ki el uzattın aşkın şehrine

Düşüp saf yerlere aşkın bahrine
Çekip aşk yelkenin açabildin mi?
Efkârî der kurtulmakçin bu dertten
Dediler mi hicret eyle bu yurttan
Sevdiğini görmek için hayattan
Yolun rastlar hangi göçe bildin mi (Özder, 1965: 8-9)?

Özder'in aktardığı serencamda genç âşığın uyanık mı olduğu yoksa Efkârî tarafından mı uyandırıldığına dair bir açıklama yoktur. Ancak bu türden bir bâde rüyasından uyandırma sınamasıyla ilgili bütün terimsel bağlam, Efkârî'nin genç âşığı sınavan deyişinin satır aralarında gizlidir. “Aşkın sınıfına geçebildin mi?” sorusu; başlı başına bir boyut değiştirmenin, halden hâle geçişin, aşılmış olması beklenen bir eşiğin sorgusudur. “Yar elinden dolu içebildin mi?” sorusunda literatürde niteliği ve çerçevesi belirlenen “er dolusu”, “pir dolusu” şeklindeki bâdelerden hangisini içtiği ve ölen eski kimliğinin hangi kahraman olarak yeniden doğduğu sorgulanmaktadır. Epik bir kahraman mı, mistik bir kahraman mı, lirik bir âşık mı doğmuştur? Bu sorunun cevabı aranmaktadır. “Doldurup da veren kim idi bâde?” sorusunda aslında alışlagelmiş din uluları cevabı beklenmektedir. Bilindiği gibi bazısına Hz. Muhammed; bazısına Hz. Ali, Hızır, Hacı Bektaş, Kırklar, Yediler ve benzeri kutlu kimlikler bâde sunup yâr elinden buta vermektedir. “Pirler divanında bir melekzade” ifadesindeki melekzâde de âşığa buta verilen ve elinden yâr dolusu bâde içilen sevgilidir. “Ne isim verdiler canan şehrine?” ifadesinde işaret edilen ise alışlagelmiş bütün bâde rüyalarında olduğu gibi sevgilinin adının, kimin kızı olduğunun ve memleketinin adres gösterilerek rüyada âşığa söylenmesidir. Kimi zaman kavuşup kavuşamayacakları bile söylenmektedir. Son olarak söylenen “Efkârî der kurtulmak'çin bu dertten/Dediler mi hicret eyle bu yurttan” sözleri, âşıklık geleneğinde sefer gerekçesidir. Bâde motifli her halk hikâyesinde ve sefer serencamında bu vardır. Sevgilinin adı ve memleketi söylendikten sonra pirler âşığa onu arayıp bulması için bir yönerge verirler. Ne yapması, butalısını nasıl bulması gerektiğini bildirirler. Efkârî'nin sınaması, bu bağlamda bir bâde rüyası manifestosu gibidir. Özder, serencamın devamında adı geçen genç âşığın cevaplarına yer vermemiştir. Efkârî'nin bu güçlü şiirinin ardından sadece “Vezir de bu deyişe bazı cevaplar vermiş ve halini anlatmıştı.” (Özder, 1965: 9) demekle yetinmiştir. Efkârî'nin Vezir'i sınamak maksadıyla onun köyüne gitmesi, bir sefer sebebidir, sefer ve maksat gerçekleşmiştir.

Rüya sonrasında âşığın uyanmasının gecikmesi, bazen de öldü sanılması mümkündür. Âşık uyansa da esrik halleri aylarca sürebilir. Âşık İnanî ve Gülsün

anlatmasında birbirine karşılıklı buta verilen İnanî de Gülsün de altı ay boyunca hiç konuşmazlar. Gülsün, zaman zaman sara nöbetleri geçirir (Köktürk, 2021: 449-466).

Mahirî ile Mâhtâban hikâyesinde Yusufelili Mahirî, ablası ve köylüleri tarafından öldü zannedilir ve köyden bir genç, kefen almak için bir başka köye gönderilir.

Osman, bir gece rüyasında pirlar elinden bâde içerek Şirvan şehrinde Mirza-Han adlı bir adamın kızı Mâhtâban'a âşık oluyor. Ertesi günü sabahı kardeşinin uyanıp kalkmadığını gören ablası Mihriban, Osman'ın yanına gittiği zaman onu sessiz ve baygın görüyor: Sesleniyor fakat bir türlü uyandıramıyor. Feryad edip komşularını çağırıyor. Osman'ın başına taplananlar, onu ölmüş sanarak birisini kefen almak için, yarım saat mesafedeki Muhibbî'nin köyü Erkinis'e gönderiyorlar. Giden adam Erkinis çarşısında Âşık Muhibbî'ye rastlıyor. Muhibbî, İphanlı'nın koltuğunda kefen görünce soruyor. Adam durumu anlatıyor.

Muhibbî, anlatılanları dinleyip işi kestiriyor ve kefeni dükkâna geri bırakıp evinden sazını istiyor. Sazı omuzuna asıp İphan yolunu tutuyorlar. İphan köylüleri böyle acılı bir günlerinde Muhibbî'nin sazla gelişini hoş karşılamıyor ve kefen için gidenin eli boş dönmesine de hayret ediyorlar. Gidene soruyorlar, adam durumu anlatırken Muhibbî de sazını açıp Osman'ın başında ona sesleniyor:

Ne düşmüşsün çocuk hâb-i gaflete
Uyan yavru uyan göreyim n'olmuş
Uğradın mı Erenler'in şerrine
Aç gözün gafletten sorayım n'olmuş.

Pirlar neşe almış şirin sesinden
Bir bâde içtin mi Kırklar tasından
Sen de giyindin mi aşk libasından
Aç gözün gafletten sorayım n'olmuş.

Âşıklar aşk ile odlara yana
Hasreti kâr ede o şirin cana
Baksana Muhibbî çağırır sana
Aç gözün gafletten sorayım n'olmuş.

Osman, baygın halinden kurtulup kendine gelmiş, uyanıp doğrulmuş ve Usta Muhibbî'ye şu cevabı vermiştir:

Yatarken yanıma geldi erenler
Düşersin azizim nara dediler
Aşk elinden sakın pür hazer olma
Açarsın sinende yara dediler.

Aradım ezelden ben bir merdane
Var mıdır ben gibi yanan bir tane
Saydım erenleri tamam kırk tane
Düşün sermayesiz kâra dediler.

Kim ne anlar bu düşkünün sözünü
Ateş almış yanar bakın özünü
Şirvan'daki Mirza-Han'ın kızını
Dolanıp ülkeyi ara dediler,

Ezel katra idim boşalıp doldum
Aşkın hançerini sineme saldım
Okudum mantığı ezbere aldım
Ezber et bu yazı kara dediler.

Efzûn eyle kendin her bir fârikta
Dalga vurma sakın durgun harıkta

Bin iki yüz seksen iki tarihte
Mâhir ismim âsikâre dediler.

Bunun üzerine ablası ve komşuları sevinç gözyaşları döküp, Muhibbî'ye ikramlarda bulunuyorlar. Bu arada iki âşık arasında karşılıklı deyişlerin devam ettiği söylenir.

O zaman 43 aşlarında bulunan Muhibbî, artık, sazın bana lüzumu kalmadı demiş ve şahsına ait sazını Mâhirî'ye hediye etmiştir (Özder, 1965: 12-14).

Bâde rüyası sonrasında akıl gömleğini soyunup gönül gömleğini giyenlerden biri de Yusufelili Pervanî'dir. Köylüleri onun Hak âşığı olup olmadığını Huzurî Baba'yı çağırarak sınırlar. Huzurî'nin Okar seferinin sebebi Pervanî'yi imtihan etmektir.

Pervanî; 1949 yılının Nisan ayında âşık olmuş ve saz çalıp, şiirler, deyişler söylemeye başlamıştı. Köylüleri genç Âşık Pervanî'nin gerçekten âşık olup, olmadığını öğrenmek ve âşıklık kuvvetini sınamak için onu usta bir âşığa imtihan ettirmek istemişlerdi. Bu amaçla yarım saat mesafedeki komşu köy olan Zor (Esenyaka) köyüne birkaç adam gönderip, o devirde Kuzeydoğu Anadolu'nun en usta âşığı olan *Huzurî Baba* (1887-1951)'yı köye davet etmişlerdi. 62 yaşındaki Huzurî Baba, bu daveti memnuniyetle kabul ederek sazını omuzlayıp, Havuzlu köyüne, Pervanî'yi imtihan edip onunla karşılaşma yapmaya gelmişti. Köyde bir hafta misafir olmuş ve Pervanî'yle uzun uzun sazlı sözlü muhabbet etmişlerdi (Artvinli, 2001: 172).

Huzurî, köyden ayrılırken Pervanî'nin köylülerine onun Sümmanî, İkrarî ve kendisinden sonra geleneği devam ettirecek kadar iyi bir âşık olduğunu söyleyip Hak âşığı olduğunu onayarak oradan ayrılmıştır (Artvinli, 2001: 24)

Âşık Nihanî, bâde rüyasını 13-14 yaşları arasında görmüştür. Asıl adı Mustafa olan ve bir şehitlikte uyuayakaldıktan sonra üç derviş elinden bâde içen âşığa ledün ilmini veren dervişler, bir anda gözden “nihan” olurlar. Bu sebeple “Nihanî” mahlasını kullanan âşığın butalısı da Afganistan'da yaşayan Mehriban adlı bir güzeldir. Nihanî, rüya sonrasında iki hafta esriklikten kurtulamayınca hem şifa olması hem de âşığı sınaması için Narmanlı Sümmanî Bardız'a çağırılmıştır (Kaya, 2011: 154). Sümmanî'nin Bardız seferinin nedeni Nihanî'yi sınamaktır.

Köydeki yaşlı adamlar Nihanî'nin gerçekten bir “Hak Âşığı” olup olmadığını merak etmişler, o sıralarda şan ve şöhreti Erzurum ve Kars yöresine yayılmış olan Narmanlı Âşık Sümmanî'ye iki atlı bir adam göndermişlerdi.

Haberci, Sümmanî'nin oturduğu Narman'ın Samikale köyüne varıp onu, Bardız'ın Göreşken köyüne dâvet etmiş, Sümmanî de bu dâvete uyarak atlardan birine binip Göreşken'e gelmişti. Sümmanî Nihanî'nin kaldığı konağa varınca selâm verip sağ elinin üç parmağını havaya kaldırıp:

- Üç halden biri; ya içti dile geldi, ya döktü sapıttı ya da katı susadı içtim diye aldandır. Çekilin şöyle söyletirim onu ben...” diyerek hüznü, sessiz oturmakta olan Nihanî'ye sazi ile sormağa başladı

Sümmanî:

Dinle oğul, dinle güş ver bu söze
Bakayım esrara erebildin mi?
En evvel kim geldi göründü göze
Huzurunda boyun burabildin mi?

Nihânî:

Kaptı sazı elinden, öptü hemen telinden, bakalım ne söyledi Nihânî dilinden:
Bin üç yüz on sekiz, tarih bu zaman
Bir derin esrara erenlerdeniz
Geldi selâm verdi üç tek dervişan
Erbab huzuruna, varanlardanız

Sümmanî:

Kararın gizli mi yoksa aşıkâr
Söyle ne canibe oldular tayyar
Geyimleri nasıl, ellerde ne var
Acaba yüzbeyüz görebildin mi?

Nihânî:

Misk ü amber gibi geldi rayhası
Beyaz, yeşil taşlı boydan libası
Sundular üçü de üç dolu tası
Hâk-i pâyine yüz sürenlerdeniz

Sümmanî:

Neler geldi bu Sümman'ın başına
Sen de mi kavruldun aşk ataşına
Sevdâ temrenini mermer taşına
Sen de benim gibi vurabildin mi?

Nihânî:

Ne sorarsın Nihânî'nin işini
Seyretsene gözden akan yaşını
Aşkın temreniyle mermer taşını
Çalıp baştanbaşa yaranlardanız

Nihânî, bu imtihandan yüzünün akıyla çıkmıştı. Âşıklıkta icâzet (izin, Tanrı rızasını) almış olduğunu Sümmanî de anladı. (Gökalp, 1988: 64-65)

Görüldüğü gibi âşığın “Ben Hak âşığım” yahut “Bâdeli âşığım” iddiasının havada kalmaması hem dinleyici nezdinde hem de diğer âşıklar önünde bir usta tarafından sınanıp onanması gerekmektedir. Bu sınamalar için de âşık ustanın yanına götürülebildiği gibi eğer âşığın hâli ustanın yanına gidemeyecek kadar kendinden habersiz ve esrikse âşığın bulunduğu memlekete ustanın davet edildiği de vakidir.

3.2.8. Bir Davete İcabet Etme

Âşıkların bir başka memlekete sık rastlanan sefer sebeplerinden biri de çeşitli nedenlerle bir haberci vasıtasıyla davet edilmeleridir. Habercinin getirdiği bir mektup, genellikle karşıdaki âşığa meydan okuyup bir karşılaşmaya çağırma yoluyla âşığın seyahatinin veya seyahatler silsilesinin başlangıcı olur.

Azerbaycan sahası, Borçalı muhitinin Şorayıl bölgesinden olan Cabbaroğlu “Şair Ağacan'ın Erzurum Seferi” anlatması, böyle bir seyahatin Erzurum'da Dollu

Mustafa'yı mağlup edişinin serencamıdır. Kablayı Han, Erzurum'dayken dostu Rüştü Paşa'nın himâyesindeki bir âşığın -rakipsiz olduğu iddiasıyla- pervasız tavırlarından rahatsızlığını belirtmesi üzerine ona hemşehrisi Ağacan'dan bahsetmiştir. Onun Dollu Mustafa'yı mat edebileceğini söylemiş ve Ağacan'a da bir mektup göndererek âşığı Erzurum'a davet etmiştir.

Nama¹⁴⁹ gelif Ağacana çatdı. Ağacan mat galdı¹⁵⁰ ki, Kablayı hanın ne işi olar? Atasına mesleet elledi¹⁵¹. Cabbar kişi dedi:

- Oğul, yağın, orda dosdugildedı, dosdunun hestesi-zadı¹⁵² var, o da bilir ki, sen her işden halısan¹⁵³, ne olar, get. (Saracılı, 1992: 166)

Ağacan; Erzurum'da önce Dollu Mustafa'nın çırağı Mehmed'i ardından da ustasını muammalarla, tecnislerle bağlar. Bunun üzerine Rüştü Paşa, onu alıkoyup kendi âşığı olarak kalmasını istese de Ağacan, kabul etmez. Ancak yılda birkaç kez gelip Erzurum'da meclis yapmayı kabul eder, Rüştü Paşa da onu bolca altın, bahşış ve hediyelerle yolcu eder (Saracılı, 1992: 179). Bu serencamda her ne kadar Ağacan'ın kendisi sebebini bilmese de davetle gelme ve Kablayı Han ve Rüştü Paşa'nın arzusu gereği onu bekleyen sefer nedeni, Dollu Mustafa'yla karşılaşma yapmaktır.

Ağacan'ın Azerbaycan'dan Erzurum'a seferi gibi “Âşık Mehmed Sadaklı'nın Kars Seferi” anlatmasında da bir karşılaşma talebi vardır. Namını duyup onunla karşılaşmak ve tanışmak arzusuyla Borçalı muhiti âşıklarından Âşık Mehmed Sadaklı'ya bir mektup gönderen Murat Çobanoğlu, onu Kars'a davet eder. Bunu da gelenek gereği Derviş Osman'la yolladığı bir mektup şiir yoluyla yapar:

Menden salam olsun Âşık Mehmede
Çok isderem bu diyara gelesen
Bir dost kimi biz el vererek görüşek
Düz çıkasan etibara gelesen

Yönün düşse eger Garsın düzünden
Çekinmeynen ne borandan ne çenden
İsderem halı olam yükünden
Düşmeyesen ahuzara gelesen

Burda çok aşığa çekdirdim aman
Zara gelibdiler elimden yaman
Murad Çobanoğlu seni heç zaman
İnan salmaz boran gara gelesen (Erdoğan, 2022: 327)

¹⁴⁹ Nama: Name, mektup.

¹⁵⁰ Mat galdı: Şaşırdı, hayrete düştü.

¹⁵¹ Mesleet elle-: Meslehet etmek, akıl danışmak.

¹⁵² Hestesi-zadı: Hastası, bir şeyi.

¹⁵³ Her işden halısan: Boşsun, başka işin gücün yok.

Mehemmet Sadaklı daveti kabul eder ancak tanıyıp bilmediği yerlere yalnız gitmek istemez. Mektubu kendisine ulaştıran Derviş Osman'dan yardım ister. “Mehemmet Sadaklı'nın Kars Seferi Destanı” serencamında bu taleple gelen Sadaklı ile Derviş Osman'ın değişmesi de yer alır:

Mehemmet Sadaklı:

Derviş Osman bir temannam var sene
Beledçi¹⁵⁴ ol mene Garsa gedim men
Nebeledem¹⁵⁵ o yollara men hele
Beledçi ol mene Garsa gedim men

Derviş Osman:

Her ne desen gebulumdur sözlerin
Tezlik ile seni Garsa aparram
Men görürem hesret bahır gözlerin
Tezlik ile seni Garsa aparram.

Mehemmet Sadaklı:

Nabeledem o yerlere men hele
O Garsın düzündü düşerem yele
Men Kerem olum goy sen mene lele
Beledçi ol mene Garsa gedim men.

Derviş Osman:

Dervişem men düşmüşem çölden-çöle
Bir kes incinmeyib dilimden hele
Sen Kerem olarsan men sene lele
Tezlik ile seni Garsa aparram

Mehemmet Sadaklı:

Sadahlı Mehmed olubdur düşgün
İnşallah yolumdan olmaram çağgın
Eger izin verse Mustafa Coşgun
Beledçi ol mene Garsa gedim men.

Derviş Osman:

Derviş Osman men elleri gezerem
Dost yolunda her cefaya dözerem
İnşallah ki metlebini düzerem
Tezlik ile seni Garsa aparram (Erdoğan, 2022: 329)

Mustafa Coşkun ismi, Derviş Osman'ın Tiflis'te yaşayan ama Ardahan'da tanıdıkları olan bir dostudur. O da âşıkları Ardahanlı Serdar Efendi'ye yönlendirir. Bunun üzerine Mehmed Sadaklı, yakınlarına Çobanoğlu'nun mektubunun muhteviyatını anlatarak onlarla vedalaşır:

Ezizlerim gelin biz halallaşag
Seferimdir uzak ele gedirem
Allah'ı çağırıp düşürem yola
Aydın değil işim hele gedirem

Murat Çobanoğlu sesleyir meni
Uzaktan yolumu besleyir meni
Ahır geleceymi gözleyir meni
Men uymuşam şirin dile gedirem

¹⁵⁴ Beledçi: Yol gösteren, bir yeri iyi tanıyan, rehber (ATS/I: 114).

¹⁵⁵ Nabeled: Yabancı.

Sadaklı Mehemmet deyilir adıma
Minneettaram gohumuma yadıma
77 şahlar şahı özü yetsin dadıma
Gars şehri o mahala gedirem (Erdoğan, 2022: 77).

İki âşık Ardahan'da Serdar Efendi'nin evine konuk olurlar. Serencamın bu kısmında Serdar Efendi'ye derdini deyişle anlatan Sadaklı ondan da deyişle cevap alır ve onun sözlerinden Çobanoğlu'nun çetin cevaz olduğunu anlasa da artık dönüşü yoktur. Serdar Efendi de onları Boğatepe'de Hacı Karabağ Dede'ye yönlendirir ve kendisinden öğüt almalarını ister. Boğatepe'ye gider, orada da bir gece kaldıktan sonra hep birlikte Kars'a gelirler.

Çobanoğlu, misafirleri ve mihmandarları Boğatepeli Hacı Karabağ'ı kendi evinde ağırlayıp izzetledikten sonra iki âşık, meydanlaşırlar. Hoşlaşmanın ardından Çobanoğlu Sadaklı'yı meydanda herbe-zorba ve muammalarla sıkıştırınca Derviş Osman'la Hacı Karabağ, Çobanoğlu'na tepki gösterirler.

Derviş Osman

Sen gonak çağırdın bizde gelmişik
Bes bu ne bazardı söyle besdi bes.
Ya gonak et bizi sakla evinde
Yadaki evinden goyla besdi bes
(...)
Özün name yazdın eyledin minnet
Biz de geldik gurdun büyük ziyafet
Sizde böyle mi olur gonağa hürmet
Gel ülfet gıl Muhlis Bey ile besdi bes.
(...)
Dolanıp gezmişem eli obanı
Garşında duranı yahşı bil tanı
İncitme bu gader Derviş Osmanı
Meclise layıg söz söyle besdi bes (Erdoğan, 2022: 342-343).

Bunun üzerine Çobanoğlu, “Ben Âşık Mehemmet'i sınıadım maşallah dolu bir âşıkmiş.” dedikten sonra sarılıp görüşürler ve Sadaklı, onu Borçalı'ya davet eder. Ne yazık ki gitmeye Çobanoğlu'nun ömrü vefa etmez. Onun ruhu için Borçalı'da yemek yediren Sadaklı, âşığı bir ağıtla anmayı da ihmal etmez (Erdoğan, 2022: 35-36).

Hesret ile yollarını gözlerdik
Bağlandı yolların ay Çobanoğlu
Hezan yeli vahtsız esti üstüne
Tez soldu güllerin ay Çobanoğlu
Adın Al'Osman'a seda salmıştı
Çokları garşında aciz galmıştı
Vahtsız ecel bir sene mi gelmişti
Yas tutur ellerin ay Çobanoğlu
Ozan dede idin Türk'ün elinde
Hakk kelamı ezber idi dilinde

İmran dilli saz tuturdun elinde
Susupdur tellerin ay Çobanoğlu

Dostun kederine sen ağlayırdın
Şeir yazıp destanlar bağlayırdın
Coşgun çaylar kimi sen çağlayırdın
Gurudu sellerin ay Çobanoğlu

Sadaklı Mehemmet deyim sözümü
Derdi-gemnen itirmişem özümü
Rehmet diyecem iller uzun
Tutuldu dillerin ay Çobanoğlu.

Mektupla karşılaşmak için davet edilip Kars'a sefer eden ancak dost olarak Borçalı'ya çağırdığı Çobanoğlu'nu memleketinde istediği gibi ağırlayamayan Mehemmet Sadaklı, dostunu dünyadan bu ağıtla yolculamıştır.

Göyçeli Âşık Behmen'in Ağdam seferinin yer aldığı "Behmen ve Hümay" anlatmasında da onun namını duyan ve pek çok âşığı bağlamış olan Hümay, karşılaşmak üzere Behmen'i bir mektupla Ağdam'a davet eder. Behmen davete icabet eder ve Hümay'ı bağlar. Hümay Behmen'in ustalığını kabul eder. Bacı gardaş kalmak üzere anlaşılır (AFK/XXIV: 66-80).

3.2.9. Ticaret Yapma

Âşıklar, bir sanat icrası olarak âşıklığın beraberinde geçimlerini temin için farklı meslekler de icra etmiştir. Hem âşıklık hem de farklı meşguliyetler, âşıkların hayatında seyahatlere ve süreç içinde eş zamanlı olarak başka âşıklarla karşılaşmalara neden olmuştur.

"Şair Nebi ile Şair Abdulla'nın Değişmesi" serencamı, ticaret maksadıyla gidilen bir seyahatin sonucudur. Bir gün Şair Nebi ile birkaç hemşehrisi, mal almak maksadıyla Kazak'a oradan da Astafa'ya gitmiştir. Şair Nebi, arkadaşlarına susadığını söylemiş; su ararken pazarın girişinde duvar dibinde nar satan elli beş altmış yaşlarında birine rastlamıştır. Şair Nebi yaklaşp fiyat sormadan, izinsiz, teklifsiz bir nar almış; ardından, nar satanın önüne bir abbası pul¹⁵⁶ atıp gitmek istemiştir. Nebi'nin bu tavrı, nar satana hoş gelmemiş; onu çağırıp "Sen neden ederini sormadan narı aldın, sonra da bire beş değerini verdin? Belki ben Allah yoluna adanmışım?! Görünüyor ki sen beni iyi tanımıyorsun; kulak as, gör, ben kimim." demiş ve aralarında bir değişme başlamıştır:

¹⁵⁶ İran'da Şah Abbas devrine ait sikke (gümüş pul) (ADİL/I: 28)

Şair Abdulla:

Sarrafiyam ben insanı tanıram
Eyleşiben bir cevabın al indi
Muştəq oldum bu şanına söz deyim
Bağışladım peşkeşindir nar indi

Şair Nebi:

Medeniyem, tüccar bağlar yükümü,
Her irengden var bağçamda nar indi.
Men bilirem kaç qepikdi¹⁵⁷ qıymeti
Sifte verdim bir abası, al indi
(...) (BFÖ/I: 182).

Sonrasında Şair Abdulla'nın muammalarını başarıyla cevaplayan Şair Nebi, oradan ayrılırken Şair Abdulla, onun kim olduğunu ve oraya neden geldiğini deyişleriyle sorgulamıştır:

(...)

Şair Abdulla:

Abdulla'yam, gel eyliye çalışaq,
Eserinden eşq oduna alışaq.
Esnafımsan, qardaş olaq, barışaq,
Hem garibsen hem de taze gelibsen.

Şair Nebi:

Men Nebi'yem, penahımdı¹⁵⁸ ol Subhan,
Ruberu¹⁵⁹ cavabın verem her zaman.
Dostuma dost ollam, düşmana düşman,
Şöhretim var, ucalmağa gelmişəm (BFÖ/I: 185-186).

Onun âşıklığının gücü ve merdane cevapları, Şair Abdulla'nın hoşuna gidince iki âşık helalleşerek dostane deyişlerle vedalaşmıştır.

Âşık Elesger'in kardeşi olan ve ufak tefek alışverişlerle geçimini sağlayan Çoban Məhəmməd de Yalanbol seferine ticaret maksadıyla çıkmıştır ancak sefer esnasında tesadüfî sebeplerle âşıklık sanatını icra etmesi gereken bağlamlar oluşmuş ve âşığın sanatının kudretini gösterdiği karşılaşmalar yaşanmıştır. Yolu Gence'ye düşen ve Ağamirze adında bir Genceliyle söyleşen, orada bir kadının ekinini biçerek bir miktar para kazanan ancak bu süreçte yaptığı ticarete Genceli bir başka kadın tarafından dolandırılan Mehemed; Yalanbol'a ulaştığında da Çepelsona adında bir kadının iftirasına ve saldırısına uğramıştır. Bunun üzerine Çepelsona'yı ve Yalanbol'u hicveden bir şiir söylemiştir. Molla Cüppan adlı Yalanbollu bir şair, ona bu hicvin cezasını vermek üzere yolunu kesmiş ve aralarında bir karşılaşma yaşanmıştır:

¹⁵⁷ Manatın en küçük ölçü vahidi (birimi) (ADİL/III: 117). Manat: Azerbaycan ve Türkmenistan para birimidir.

¹⁵⁸ Penah: Sığınma, birisinin yanına gidip onun himayesini ve yardımını isteme (ATS/II: 962).

¹⁵⁹ Ruberu: Yüzyüze.

Molla Cüppan

Hədyan¹⁶⁰ söyləyibsen sən bizim yərdə,
Niyə danışırıbsan xəyirdə, şərdə¹⁶¹!
Ürcəh əleyərəm¹⁶² ələ bir dərdə,
Ölənədək qurtarmazsan azardan¹⁶³!

Aldı Məhəmməd

Məni aciz bilmə sahib-hünərəm
Haqqın dərgâhından sinədəftərəm¹⁶⁴
Sən ki, bir danasan ben şiri-nərəm¹⁶⁵
Sərçə baş¹⁶⁶ alar mı şahı-şongardan!?¹⁶⁷
(...) (AFK/XXV: 319).

Məhəmməd, rəqibinin sorduğu bağlamalara da qüvvətli cəvəblər vermişdir. Molla Cüppan, onun nəreli və kim olduğunu merak edip sorar:

(...)

Çox sözlər demişəm ağaya bəyə
Dost gərək dostuna boynunu əyər
Elə söz demədim xətrinə dəyər
A zalım sən qəlbi ne qəralısan

Çoban Məhəmməd:

Sən qulaq as, bən söyləyim bir nəçə,
Ariflər yaxşıyla yamanı səçə.
Mən alıcı quşam sən çolpa¹⁶⁸, bəçə¹⁶⁹,
Çalıp cəynağıma, mən varalıyam (...)(AFK/XXV: 322-323).

Molla Cüppan, yumuşatdığı söyləmləri qarşısında da sərt və təvəzsiz cəvəblər almışdır. Bunun üzərinə ısrarlı sorularla Məhəmməd'in nəreli və kim olduğunu öyrənmək istemiş, Ağkiliseli və Ələsgər'in kərdəşi olduğunu öyrəndikdən Ələsgər'in yörədəki itibarı və qüdrətinə sayğısından dolayı Məhəmməd'in də qüvvətli və ağabeyininin sənətindən naipənmiş olduğunu düşünərək ondan af dileyip ayrılmışdır. Çoban Məhəmməd də çox da kəh edemediyi və başına türlü türlü bəlalər gətirən ticarət bir səfərdən bir aşık sərencamı ilə Ağkilisə'ye dönmüşdür.

3.2.10. Zorla (Cəbrən) Səfərə Çıkarılma

Ozan-baksı gələneğinde ozanlar, dinî bir otoritə qəbul edilmişdir. Bu kimlik, Türklərin İslamlaşmasıyla birlikdə bir itibar yitimi yaşamışdır. Ancaq təsəvvüfi anlayışdan miras qalan bir mürşid-i kâmilə, pîrə bağlanma düşüncəsinin təkisiylə Həq

¹⁶⁰ Hədyan: Tərbiyəsiz, edepsiz sözlər; küfür (ATS/I: 618).

¹⁶¹ Niyə danışırıbsan xəyirdə, şərdə: Nədən həyır şər demədən hər konuda konuşub duruyorsun?

¹⁶² Ürcəh əylə-: Təsədüf etmək, rastlamak (ATS/II: 1177).

¹⁶³ Azar: Həstəlik (ATS/I:76).

¹⁶⁴ Sine-deftər: Həfızası güclü olan, çox bilgili, həzırcevəp (ATS/II: 1047).

¹⁶⁵ Şiri-nər: Erkek arslan

¹⁶⁶ Baş: Haraç

¹⁶⁷ Şahı-şongar: Şahinlərin sultanı

¹⁶⁸ Çolpa: Kartal, slün, yabani təvük və bəzi kuşların bir vəya iki yıllık horozu (ATS/I: 211).

¹⁶⁹ Bəçə: Yavru, piliç horoz (ATS/I: 108).

âşığı sıfatıyla âşıklık geleneğinde yeniden hayat bulmuştur. Tanrısal bir ilhamla gayb bilgisine veya halk hekimliği gibi bazı yetki alanlarına yeniden kavuşan, mistik çağrışımlarla eski nüfuz alanı ve itibarıyla ilgili güven tazeleyen âşıklar, bu özellikler üzerinden toplum içinde ayrıcalıklı bir üstünlük ve saygınlık kazanmıştır. Ozanların büyücülük, kutlu ruhlarla temas halindeki din adamlığı, kopuz eşliğinde dinî ezgiler yaratma ve söyleme yetisi, temelde farklı bir inancın temsilcilerine has özellikler iken İslamlaşan Türk toplumunda senkretik bir biçimde (Çapraz, 2019: 1038) Dede Korkut’tan baba-erenlere oradan da Hak âşıklarına tevarüs etmiştir. “Alevi-Bektaşî zümrelerin ‘baba’, ‘dede’, ‘pir’, ‘sultan’ gibi adlarla anılan temsilcilerinde de kamlara özgü çeşitli özellikleri bir arada bulmak mümkündür.” (Durbilmez, 2017: 57) Dede Korkut’un kolca kopuzuna eşlik eden öğüt ve alkışlardan Ahmet Yesevî’nin “Hikmet”lerine Yunus’un yakarışlarına, dede-baba ocaklarının kutlu eşiklerine evrilen gelenek, iki ayrı inanç ve sanat anlayışının bir sentezi olarak âşık tipini doğurmuştur.

Halkın bâde rüyasının ardından âşığın sazıyla-sözüyle ve kimliğiyle özdeşleştirdiği bu kut anlayışı, ona yeni sorumluluklar da yüklemiştir. Kendi iradesiyle bu sorumluluklara bağlı ihtiyaçlara cevap vermeye gayret eden âşık, bazen de kendi iradesi dışında kimliğinin vecibelerini yaşamak zorunda kalmıştır.

Âşığın sazı ve sözüyle ilgili sağaltıcılık inancı, “Ağ Âşık ve Süsenber” anlatmasında Ağ âşığın zorla sefere götürülmesine neden olmuştur. Başlı başına bir göç ve sefer hikâyesi olan serencamda asıl adı Allahverdi olan Ağ Âşık, önceleri Fars taarruzları sebebiyle zorunlu olarak Şerul mahallinin Kosacan kentinden Göyçe mahallinin Kerkibaş kentine göç etmiştir. Bir âşık destanının iki sevdalisinden diğeri olan karısı Süsenber’e kavuşmuş, iki çocuğu ve kardeşi Ümmülbanu ile huzurlu bir hayat kurmuşken Urum elindeki paşalardan olan Serdar Hüseyin’in hastalığına çare olmak üzere zorla sefere götürülmüştür. Çünkü lokmanlar, Serdar Hüseyin’in uykusuzluk hastalığına ancak bir âşığın icralarının çare olabileceğini söylemiştir. Paşa’nın adamları âşığı zorla götürürken kardeşi Ümmülbanu’nun Paşa’ya kargışları ve Ağ Âşık’ın çaresizliği, kardeşi ile söyleşmelerine yansımıştır:

(...)

Aldı Ağ Aşık:

Gəl görüşəg halallaşag ay bacım

Gedər oldum hüzuruna sərdarın

Yazığ gardaşını gara gul kimi

Aparırlar bazarına sərdarın

Aldı Ümmülbanu:

Sənsiz necə dözüüm gəm möhnətinə
Özümlü öldürərəm düşsən gürbətə
Şeytan da vurmaz əl haram dövlətə
Od ələnsin yollarına sərdarın
(...) (Həqimov, 1986: 314)

Âşık; Serdar Hüseyn'in huzuruna çıktığında görür ki falcılar, büyücüler, otacılar Paşa'nın derdine deva bulamamış; hepsi de bu uğurda başından olmuştur. Ağ Âşık da çaresiz çalıp söylemeye başlamış, gerçekten de tavsiye edenler haklı çıkmış ve âşığın sazı-sözü-sesi, Paşa'nın derdine derman olmuştur. Serdar Hüseyn uyandığında: "Yanşag!¹⁷⁰ Loğmanlar mənim mərazimin sağlması üçün dava-dərman tapmadılar. Elə mənim dava-dərmanım sənin sazın-sözündür. Mən harda, sən də orda olmalısən." (Həqimov, 1986: 318) demiş ve âşığı üç yıl cebren yanında alıkoymuştur. Paşa tamamen iyileştiğinde hoş bir demine denk getiren Ağ Âşık, evinden yurdundan uzak, çektiği gurbet acısını ona sazıyla-sözüyle anlatmış; Serdar da âşığın evine dönmesine müsaade etmiştir. Böylece bir çeşit esaret gibi başlayan sefer, Ağ Âşık'ın hediye ve bahşişlerle salıverilmesiyle son bulmuştur.

Zorla sefere götürülme hadisesinde tek neden, âşıkların sağaltıcılık niteliği değildir. Elesger, Muharrem ayı çıkmadan âşıklık icrasına çıkmama gerekçesiyle gitmeyi reddettiği bir düğüne "siğə gardaşı"¹⁷¹ Meşedi Gara'nın eğer gitmezse kendisine darılacağını, kardeşlik ahdini bitireceğini söyleyerek ısrarı üzerine gitmek zorunda kalmış ve Karabağ seferine çıkmıştır (AFK/XVIII: 47). Âşık Ali de Rumlu Cafer Paşa'nın oğul toyuna ölüm tehdidiyle götürülmüştür (Həqimov, 1986: 308). Buradaki sebep, düğün toyunun usta âşıklarla beklendiği kadar eğlenceli geçmesidir. Güney Azerbaycan'da bir Acem Beyi de nâminı işittiği Âşık Şenlik'i yine ölüm tehdidiyle kendi âşıklarıyla karşılaşması için Azerbaycan'a davet etmiştir. Şenlik, mecbur kalıp gitmiş ancak bu onun son seferi olmuştur. Acem Beyi'nin bütün âşıklarını mat etmiş, onlar tarafından kıskançlık nedeniyle verilen ve yavaş yavaş etkisini gösteren bir zehirle öldürülmüştür. Memleketine dönüş yolunda Arpaçay'ın Delever Köyü'nde ailesine kavuşmadan bu dünyadan göçmüştür (Özbek, 1969: 92, 96).

O halde her ne kadar seyahatler, âşıklığın olmazsa olmaz yaratıcı ve olgunlaştırıcı bir gerekliliği olsa da kendi isteği dışında gidilen seferler, âşığın tecrübe

¹⁷⁰ Yanşag: Çok konuşan, zevzek, lafazan (ATS/II: 1220) Azerbaycan sahasında zamanla anlam iyileşmesine uğramış, âşık yerine de kullanılır olmuştur.

¹⁷¹ Siğə gardaş: öz kardeş olmayıp belirli bir ahit ya da dini törenle bacı kardeş olan erkek çocuk veya kız (ATS/II: 1044)

ve bütçəsinə katkı sağlayabildiyi gibi kimi zaman da Şenlik örneğinde görüldüğü gibi hem gelenek hem de âşık açısından istenmeyen sonuçlar doğurmuştur.

3.2.11. Yetkili Biri Tarafından Görevlendirilme

Âşıkların istemsiz seferleri arasında zorla götürülme ve esir tutulmanın yanında bir de kendi iradeleri dışında bir kudretin onları bir vazifeye sefere göndermesi de sefer nedeni olarak dikkat çekicidir. Bu görevlendirmeler, her ne kadar âşıklığın gücüne ve âşığın saygınlığına inançtan kaynaklansa da âşığın kendi isteği dışında gitmek mecburiyetinde olduğu seferlerdir.

“Küçə Rza” anlatmasında Dədə Yədgər və çırağı Küçə Rza, Şah Abbas tərəfindən Osmanlı'da Şah Xotkar'ın kızını Şah Abbas için istemeye gönderilmiştir.

Günlərin bir günü Şah Abbas vəzirə dedi:
- Vəzir, sən bilirsən ki Osmanlı Şah Xotkarın qızını almaq istəyirəm. Oraya kimi və nə göndərsək mərifətli olar?
Vəzir dedi:
- Şah sağ olsun, ora əvvəl adlı-sanlı adamlar və hədiyyələrlə əlçi getmək lazımdır. Şah dedi:
- Ağıllı fikirdir. Elçilərlə bir aşiq da olsa pis olmaz. Deyirlər ki Şah Xotkar çox aşiqbazdır. Bir aşiq da lazımdır. Həm bizim adamlar üçün, Həm də oradakılar üçün çalsın-çağırsın, şadlıq eləsin. Aşiq həmişə xeyir-duaçıdı (AFK/XXV: 35).

İki âşık da Osmanlı ülkesinə vəzifəyə göndərilmişdir ancak Dədə Yədgər, Şah Xodkar'ın âşıklarından Ərəb Eyvaz'ın adını duyunca onunla qarşılaşmaya cəsarət edememiştir. Hasta gibi yaparak yataklara düşmüşdür. Küçə Rza, Ərəb Eyvaz'ın qarşısına tek başına çıkmaya məcbur kalmış, təcrübəsizliklə onun ölçüsüz sözlərinə aynı cəsarətlə cavab vermişdir. İkisi də kendi şahlarını övrəkən digərini kiçik düşürən ifadələr kullanmışdır.

Ərəb Eyvaz:

Bizim şahın mayası var, nəri var,¹⁷²
Tükənməyən dövləti var, varı var,
Şah Abbas tək¹⁷³ onun çox nökarı¹⁷⁴ var.
Bu dövrən, Osmanlı Şah Xotkarındı.

Küçə Rza:

Bizim şahın gövhəri var, xanı var,
Her dərdə yüz min-yüz min malı var,
Şah Xotkartək çoxlu hərzəkarı¹⁷⁵ var,
Bu dövrən şah oğlu Şah Abbasındı (AFK/XXV: 42-43).

¹⁷² Mayası var, nəri var: Dişi, erkek devesi var.

¹⁷³ Tək: Gibi.

¹⁷⁴ Nökar: Erkek hizmetçi.

¹⁷⁵ Hərzəkar: Boşboğaz (ATS/II:630).

Aslında Şah Xodkar, Ərəb Eyvaz'ın dilinin ayarı olmadığını bilir və onun meclisə gəlməsini istəməz. Ancaq adamları başqa âşık bulamayınca onu getirmişdir, o da Şah'ı korkuğuna uğratmışdır. Bu yüzden Şah Xodkar, ikisinin də idamına karar vermişdir:

Ay camaat, biz dedik ki, aşıklar ürek açan sözlər oxusunlar, bu şənlikdə hamının üzü gülsün, qəlbi açılsın. Onlar isə hər ikisi əksinə, hələ oxumaqları bir yana. Biz şahları təhqir etdilər. Biri məni hərzəkar, o biri isə Şah Abbası nökrə elədi. Mən sizə dedim axı, Ərəb Eyvazı məclisə gətirməyin. Mənim Şah Abbasla hələ əvvəldən dostluğum var. Bu sözü eşidib o mənə nə deməz (AFK/XXV: 43).

İtibarlıların aracı olmasıyla Ərəb Eyvaz, kendini kurtaracaq bir dəyiş söylemiş və affədilmişdir. Ancaq Küçə Rza sırf idamdan kurtulmaq üçün af dileyip yalvarmamışdır. Şah Xodkar, ona kiyamamış; mertliğinə karşılık ikinci şans olarak bir vazife vermişdir:

Bizim bu ətrafda bir gözəl var, adına Xalıqoşa deyirlər, hələ onun xallarını tərif eləyən bir bənzərsiz, qənirə¹⁷⁶ aşık olmayıb. Onun da şərti bələdir ki, kim onun xallarını düzgün, taraz¹⁷⁷, yərbəyər¹⁷⁸ tərif eləsə, ona gədəcəm. Ancaq nəçə aşık gədibəsə, tərif yox təhrif edib, o da onların sazın əlindən alıb özlərinin də aşıklıq adını üstündən götürüb. İndi de görüm, sən bu işin öhdəsindən gələ bilərsən, ya yox (AFK/XXV: 48).

Küçə Rza, Şah Xodkar'ın adamlarıyla Xalıqoşa'nın evinə gitmiş, ona beklediği kadar güzel bir tarifname demiştir. Kendisine yerli yerince en güzel tarifnameyi diyene gideceği sözünün gereği olarak Xalıqoşa'yı Şah Xodkar'ın sarayına getirmiş, Şah Xodkar'ın kızını da Şah Abbas'a istemiş ve almıştır. Küçə Rza'nın ustası Dədə Yədgər, seferin dönüşünde Küçə Rza'ya biraz haksızlık etmiştir ancak sonra hatasını anlayarak büyük bir meclis düzenlemiş, Küçə Rza'ya “üstad âşık” adı vermiş ve Şah Abbas'ın da katıldığı bir toyla çırağını evlendirmiştir (AFK/XXV: 60).

Âşık Feymanî'nin anlattığı “İranlı Âşık Mirkatî ile Âşık Erbabî'nin Atışması” serencamında da dönemin İran şahı, Osmanlı padişahına bir mektup göndermiş ve önceden Osmanlı mülkünde kalan topraklarını geri istemiştir. Bu konuyu görüşmek üzere içinde Âşık Mirkatî'nin de bulunduğu bir heyet gönderdiklerini, anlaşma sağlanamazsa Osmanlı ile savaşacaklarını belirtmiştir. Serencama göre Osmanlı da heyete karşılık bir heyet ve âşığa karşılık da Âşık Erbabî'yi göndermiştir. Hudutta karşılaşan heyetler anlaşamayınca âşıkların atışmasına hangi tarafın âşığı üstün gelirse o tarafın haklılığına hükmedilmesine karar verilmiş ve bir mukavele

¹⁷⁶ Qənirə: Eş, benzer (ATS/I: 492).

¹⁷⁷ Taraz: Dosdoğru, eşit, aynı ölçüde (ATS/II: 1107).

¹⁷⁸ Yərbəyər: Yeli yerinde, muntazam, düzenli (ATS/II: 1246).

imzalanmıştır. Bu serencam, bir âşığın devlet göreviyle sefere gönderilmesini örnekleyen bir anlatmadır. Karşılaşmada ilk sözü Mirkatî almıştır:

Aldı Âşık Mirkatî:

Bilmezmişen men usta bir şairem
Hasmın elden varı gider ha gider.
Maddeden manayı seçen mahirem
Cehlin kisbükârı gider ha gider.

Aldı Âşık Erbabî:

Edepten erkândan yoksun kişinin
Elden namus arı gider ha gider.
Hayır görmez hayalinden, düşünden
Namerdin esrarı gider ha gider.

Aldı Âşık Mirkatî:

Men nadan hasmımın hefinesine,
Ürüzgâr salaram sefinesine,
Talan uğradıram definesine,
Altın mücevharı gider ha gider.

Aldı Âşık Erbabî:

Seni mat salaram şahın yanına,
Payıtaht kuraram Isfahan'ına,
Harami gönderip bezirgânına,
Yağmada miktarı gider ha gider.

Aldı Âşık Mirkatî:

Maksudu ifadem âşıkâr derem,
Mülkünde zay oldu Aslı'yla Kerem,
Aliyyül Hayderi piri seslerem,
Özüyün harharı gider ha gider

Aldı Âşık Erbabî:

Keyifçisi olma yalan dolanın,
İnşallah yakında olur talanın,
Şer-i şeriati yanlış olanın,
Tasdiki ikrarı gider ha gider.

Aldı Âşık Mirkatî:

Cümle ilim kemal bulur lafzımda,
İtikadım gizli, öz mahfuzumda,
Yüz dört kitap ezberimde hıfzımda,
Okursam esrarı gider ha gider.

Aldı Âşık Erbabî:

Kısır celep olmaz oğul uşaklı,
Örkü uzun ayakları duşaklı,
Koynun haçlı, belin papaz kuşaklı,
Çözersem zünnarı gider ha gider.

Aldı Âşık Mirkatî:

Zannetme ki bir âcizi bizarem,
Varlığını süzgecimden süzerem,
Van'ı alır isem gölde yüzerem,
Kalası, hisarı gider ha gider.

Aldı Âşık Erbabî:

Martavalı bırak geç hakikata,
Yandaşların düşer bak meşakkata,
Seni gönderirem Artvin Şavşat'a,
Mihrindeki karı gider ha gider.

Aldı Âşık Mirkatî:

Velvele salaram yer, yurdunuza,
Şahımız yarandır Moskof Urus'a,
Mat oldu deyende baş cumhuruza,
Özüyün gövharı gider ha gider.

Aldı Âşık Erbabî:

Bırakmaz iseniz kem feylinizi,
Size boyladınız Hazar Denizi,
Selim'imiz yendi İsmaylî'nizi,
Mülküyün hünkârı gider ha gider.

Aldı Âşık Mirkatî:

Gerekmez Mirkatî ol diyar-ı Rum,
Sizden isteğimiz Kars, Muş, Erzurum,
Sivas'tan öteye geçmem dururum,
Şahımın efkârı gider ha gider.

Aldı Âşık Erbabî:

Bak Erbabî şu âşığın sözüne,
Ülkeleri bent eylemiş özüne,
Turp sıkayım sizin Şah'ın genzine,
Beynine yukarı gider ha gider.

Atışma bittikten sonra şahlarının yanına giden heyet ve Mirkatî, olanları İran şahına anlatmışlar; Şah, Mirkatî'den son dörtlüğü dinlediğinde “O âşık seni mat etmiş” diyerek âşığı azarlamış ancak anlaşmaya uymuş ve savaştan vazgeçmiştir (Karınlı, 2021: 443-447).

Âşıklar arasında yaşandığı varsayılan bu atışmanın Feymanî'ye nasıl ulaştığı, ne kadarını bir ustadan dinlediği, ne kadarını kendisinin tasnif edip söylediği, ne kadarının bizzat âşıklara ait olduğu da önemlidir. Âşık Feymanî ile yapılan telefon görüşmesinde¹⁷⁹ âşık, bu hikâyedeki kahramanların da hikâyenin de gerçek olmadığını, çocukluğundan beri eskilerin anlattığına göre İran'la Osmanlı arasında bir çatışmanın olduğunu işittiğini, İran'ın “Osmanlı da güçlü bir devlet ama biz daha güçlüyüz Kars'a kadar Erzurum'a kadar bizim, alacağız.” dediğini kendisinin de böyle bir hikâye tasnif ettiğini, iki âşığın söylediği dörtlüklerin de kendisine ait olduğunu belirtmiştir. Elbette Feymanî'den bu bilgiler alınmış olmasa bile bu serencamın tarihî gerçekliği sorgulanabilir ancak mühim olan bu hikâyenin gerçekliğinden çok bir serencam niteliğiyle âşık tarafından dinleyiciye aktarılması ve muhatabında karşılık bulmasıdır. Çünkü dinleyici veya okuyucu, hikâyeyeyi tarihsel gerçekliğiyle ilgilenmeden veya tarihte neyin nasıl değiştirilip değiştirilmediğini hiç düşünmeden tıpkı Feymanî'de olduğu gibi İran-Turan savaşlarından bu yana verilen mücadele hikâyelerinin müktesebatıyla, âşık atışmasının sözel dokusundaki anlam ve bağlamla, bir Türk âşığının İranlı rakibini mağlup etmesi gururu ve heyecanı ile dinlemekte ve yalnızca buna itibar etmektedir. Hâsılı böyle bir görevlendirme gerçek değil itibardır. Ancak daha öncesinde var olabildiği yahut var olduğuna inanıldığı ve

¹⁷⁹ Görüşme, 03.06.2023 tarihinde yapılmış olup Birsan Akpınar arşivinde kayıtlıdır.

hikâyelere aktarıldığı gibi âşıklar arasında 20. yüzyılda da devlet ricalinin görevlendirmesiyle seyahatlere çıkıp vazife ifa eden kimlikler mevcuttur.

Sivas'ın Emlek yöresi âşıklarından Ali İzzet Özkan, 1960 ihtilalinden sonra, ihtilâlın lideri Cemal Gürsel tarafından Alevi köylerini dolaşmakla görevlendirilmiştir. Cumhurbaşkanı ile âşığın görüşmesini Behcet Kemal Çağlar sağlamış; Ali İzzet, bu görevlendirme sebebiyle uzun bir Anadolu gezisine çıkmıştır. İlhan Başgöz, âşıkla ilgili bu görevlendirmeyi yeni idarenin âşığın Alevi köyleri üzerindeki etkisinden faydalanmak isteği olarak yorumlamıştır (Başgöz, 1979: 15). Ali İzzet Özkan'ın Âşık Veysel'le birlikte Köy Enstitülerinde gezici saz öğretmenliği yapması (Başgöz, 1979: 14) da yine bir çeşit devlet görevlendirmesi yoluyla sefer olarak değerlendirilebilir.

3.2.12. Bir Müşkülü Halletme ya da Bir Sorunu Çözme

Ozan-baksı döneminden aktarımla Dede Korkut kimliğinde danışılan, sözü buyruk kabul edilen bir alperen tipine bürünerek süregelen bilirkişilik vasfı, Oğuz boylarında sıkıntılı dönemlerde uzlaştırıcı, akıl yürüterek problem çözücü arketipik bir davranış kalıbı olarak âşıklık geleneğinde de devam etmiştir. Bu bağlamda âşık; gerek aile çevresinde gerekse içinde yaşadığı toplum içinde müşkülleri halletme, sorunlara çözüm getirme fonksiyonuna sahiptir.

Âşık Elesger'in kardeşi Çoban Mehmed, fakirdir ve ufak tefek ticaretle, çobanlıkla, ırgatlıkla geçinen biridir. Aynı zamanda Elesger'in çırağıdır ve iyi bir âşık olduğu için çevreden düğünlere şenliklere de davet edilmekte âşıklıktan da para kazanmaktadır. Göyçeli Samed Ağa'nın vasıtasıyla Almurad Bey'in fabrikasında çalışmak ve eş zamanlı olarak âşıklık sanatını icra etmek üzere Iğdır'a sefere çıkmıştır. Birkaç ay sonra fabrikada çalışmayı bırakıp âşıklığa başlayan Mehmed, bir düğünde düğünün kadın âşığı Selmi Xuraman'la karşılaşmıştır. Onun Elesger'in kardeşi olduğunu duyan kadın âşık onu atışmaya zorlamıştır:

(...) aşix, mənən deyışməlisən. Aşix Ələsgəri çox tərifliyəllər. İndi görək ona zərər qədər oxşarlığın¹⁸⁰ var mı?

Əyər sən məni bağliya bildin saz da, mən da səninem. Yox, mən səni bağladım sazını da əlinnən alıf, səni dustax elijəyəm¹⁸¹. Güjü çatsa Aşix Ələsgər gəlif səni xilas eliyər¹⁸².

¹⁸⁰ Oxşarlıq: Benzerlik.

¹⁸¹ Dustax elijəyəm: Tutsak edeceğim.

¹⁸² Xilas eliyər: Kurtarır.

Çoban Məhəmməd dedi ki, xanım, əgər mən Ələsgərdən dərslə almışamsa, sənə bəz verəsi döyüləm. Özü də mənə sənənin sazın yox, özün lazımsan, sənənən əl çəkəsi döyüləm¹⁸³ (AFK/XVIII: 25).

Çoban Mehmed, qarşılaşmada Selmi Xuraman'ı bağlar ancaq kadın aşık onu alıp götürdükten sonra Mehmed'den haber alınamaz. Aşiq Ələsgər'in Türkiyə Səfəri" serencamı, onun kendisindən uzun zaman haber alınamayan kardeşi Çoban Məhəmməd'i arayıp bulmaq üzərə çıktığı seyahati hikəyə eden bir anlatmadır (AFK/XVIII: 24). Elesger herkese yol göstəren akıl verən biri olduğu halde onun İğdır'a gidip dönməyən kardeşinin başına bir iş gelip gelmediğini merak etməyişi akrabaları tarafından kınanıp sorgulanmasına, sonuq olaraq da Türkiyə seferinə nenden olmuştur. Elesger, bu müşkülü halletmənin kendinə düşən bir vəzifə olduğunu kabullenmiş və çözmək üzərə yola düşmüşdür. Âşık, gitmək için hazırlandığı günün akşamında İğdır'da Rizvan Paşa'nın oğul toyuna da davət edilmişdir. Gittiğinde toy âşıklarının Âşık Şenlik ve onun çırakları Sekine ve Abdulla olduğunu görmüş, düğün sahibinin istəğine uyaraq bu âşıqlarla qarşılaşmışdır. Önce Sekine Hanım'ı daha sonra da Âşık Abdulla'yı bağladıktan sonra Şenlik'le qarşılaşmışdır. Onu da bağladığı hâlde sazlarını ellerindən almamış, bunun üzərə Şenlik, Elesger'i övən bir şiir söylemiştir.

Rizvan Paşa'nın yardımıyla Çoban Mehmed ve Selmi Xuraman da bulunup getirilmiş; Elesger, kardeşi ve onun eşi olan Selmi Xuraman'la birlikdə Ağkilise'ye dönmüşdür. Bu serencamda Şenlik'in kayıp kardeşini bulup getirməsi, ailənin ve toplumun âşıktan beklediği sorun çözmə meziyyətinin təzahürüdür.

Âşık Şenlik'in Mumuhan seferində isə usta âşığın fakir bir gəncin müşkülünü halletməsi söz konusudur. Bu sefer hikəyesində Nesif'in annəsi Gülnaz Hanım, oğlu Nesif'in âşık olduğu zəngin kızı Emine'yi oğluna sırf gəriban olduğu için vermediklərini anlatan bir mektup yazıp, Şenlik'ten yardım istemiştir. Şenlik de Mumuhan'a gidip kızı istemiş; kız istediği muhit, kişiliği ve âşıklılığının itibar gördüğü bir çevre olduğu için reddedilmemiş; âşık, kızı fakir delikanlıya almıştır (Duymaz, 2012: 11).

Bu serencamda Şenlik'in halk içindeki itibarı, sözünün kuvvəti və keskin zəkâsıyla iş bitiriciliği, Korkut Ata'nın "Bamsı Beyrek Boyu"ndaki işlevini hatırlatmaktadır. Daha ağzını açmadan kız babası Tağı Kişi'yi ne diyeceğini bilircəsinə uyarmış; toplum içindeki saygınlığını, Şenlik adının itibarı qarşısında hiçe döneceğini və gülünç duruma düşəcəğini ona hissettirmiştir. Âşığın sözünün Tanrı

¹⁸³ Sənənən əl çəkəsi döyüləm: Sendən vəzgeçmem.

katında da kıymətli olduğunu vurgulamış, Tağı'yı âşık sözünü yere düşürdüğü takdirde Hak divanında aleve, ateşe düşməklə korkutmuşdur.

Xeyir işdi, xeyirli iş gəl danış,
Dövlət-vardan, pul-paradan, danışma.
Səvən sevif, seçən seçif bilirsən,
Xəbərin yox, ağ-qaradan, danışma.

İşin pisdi, salsan yere sözümü,
Qız atası, gülüş etmə özünü.
Axır kişi pul tökeceh gözünü,
Seldən-sudan, qarqaradan danışma.

Qul Şennyem, el içinde adım var,
Həmdemim var, qohumum var, yadım var.
Yandıraram, alovum var, odum var,
Divan qurar ol Yaradan, danışma (AFA/VIII: 332).

Ancak Emine'nin babası Tağı Kişi de Banu Çiçək'in ağabeyi Deli Karçar gibi dikbaşlı ve pervasızdır, büyük sözü dinlemez. Tıpkı Deli Karçar'ın Banu Çiçək için Dede Korkut'tan getirmesini istediği olması imkânsız şeyler¹⁸⁴ gibi o da Nesif'i temsilen Şenlik'ten garibanın asla güç yetiremeyeceği maddi isteklerde bulunur:

Ətdih üçün yeddi cöngə¹⁸⁵, yeddi qoç,
Gətirərsən, gətirməzsən, toydan keç.
Ucuz şeydən, kasıflıxdan uzax qaç,
Boyunbağı, kəmə, qolbaq¹⁸⁶ istəmə.

Bəzək-düzək, qızıl-gümüş olmalı¹⁸⁷,
Qohumlara yaxşı xələt almalı¹⁸⁸.
Şirin olar, həm isbaha bəy malı,
Doqquz batman inək yağı isdərəm¹⁸⁹.

Altun olsun, dingəsində¹⁹⁰ pərəhlər¹⁹¹,
Pirçəhləhdən keçirilsin hörühlər.
Demirəm ki, qızıl olsun dirəhlər,
Dedihlərim olsun nağdı, isdərəm (AFA/VIII: 333).

Şenlik, Tağı'ya, kendisinin zaten bütün bu istediklerine ihtiyacı olmayacak kadar zengin olduğunu hatırlatır. Bu şekilde karşı tarafın tedarik etməye gücünün yetmeyeceğini bildiği şeyleri istemesinin hoş olmadığını, cimrilik ve açgözlülük

¹⁸⁴ Delü Karçar aydur: Biñ buğra getürüñ kim maya görmemiş ola, biñ dağı ayğır getürüñ kim hiç kışrağa aşmamış ola, biñ dağı koyun görmemiş qoç getürüñ, biñ de quyruksuz, kulaksız köpek getürüñ, biñ dağı püre getürüñ maña, didi. Eger bu didigüm nesneleri getürür isenüz hoş virdüm (Ergin, 2008: 126-127).

¹⁸⁵ Cöngə: Danadan büyük erkek sığır (ATS/I: 184).

¹⁸⁶ Boyunbağı, kəmə, qolbaq: Altın zincir, altın kemer ve altın bilezik

¹⁸⁷ Bəzək-düzək, qızıl-gümüş olmalı: Süs eşyaları altın ve gümüşten olmalı.

¹⁸⁸ Qohumlara yaxşı xələt almalı: Akrabalara güzel hediyeler almalı

¹⁸⁹ Şirin olar, həm isbaha bəy malı/Doqquz batman inək yağı isdərəm: Hem sabaha dokuz batman bey malı inək yağı isterim, güzel olur.

¹⁹⁰ Dingə: Kadınların başlarına taktıkları süslü, küçük başlık (ATS/I: 288).

¹⁹¹ Pərəh/pərək: Yassı ve ortası delik yuvarlak levhacıklardan oluşan kadın takısı (ATS/II: 965).

etmenin onu toplum içinde küçük düşüreceğini, bunu da Âşık Şenlik'in bizzat sağlayacağını hissettiren bir deyiş söyler:

Mənəm demə, bu dünyada əvinə talan gələr,
Şöhrət tutuf gözdərini, dilinə yalan gələr.
Nə var-dövlət, qızıl-gümüş, nə mal versən, xeyri yox,
Diz çöhdürər, bağrın yarar, canını alan gələr.
(...)
Qul Şənniyəm-haqqın qulu, eşitməsən sözümlü,
Soxarsan yerə başını, heç eylərsən özünü.
Nıqqızılıxla tamahkarrıx¹⁹² kör eliyif gözünlü,
Dediyimi annamasan, belinə palan gələr (AFA/VIII: 334).

Bu sözler üzerine Tağı, hatasını anlamış, ayağa kalkıp, Şenlik'in elini öpüp özür diledikten sonra kızını Nesif'e vermeye söz vermiştir. Ayrıca düğünün bütün masraflarını kendisinin karşılayacağını belirtmiş, Şenlik'ten bu deyişleri başka yerlerde okuyup meseleyi dillendirmemesini rica etmiştir. Çünkü hem onun hem de çevresindeki herkesin nazarında âşığın sazi ve sözü, onun toplum içindeki itibarını yerle bir edebilecek kadar kudretlidir.

Bu serencamda Şenlik; Nesif'le annesinin halledilmesi mümkün görünmeyen müşkül işini çözmek üzere Mumuhan'a sefere gitmiş ve bu seferin sonucu olarak iki sevdalı genci kavuşturmuştur. Toplumun âşıktan beklentisinin bir gereği olarak fakir, dul bir kadıncağızın oğlunu kimsesiz bırakmamış; kadının mektubu ve ricasıyla Emine'yi Nesif'le evlendirmiş, düğün toylarının âşığı da bizzat kendisi olmuştur..

3.2.13. Alevi-Bektaşî Âşıkların İnançlarını Yayma ve Taliplerini Araması

Pertev Naili Boratav, âşıkları yetiştikleri ortamlara göre sınıflandırmış: “1. Kentsel ortam ozanları, 2. Köy ozanları, 3. Eski çağların göçebe ya da yarı göçebe ortamlarının ozanları, 4. Yapıtları, mezheplerle tarikatların damgasını taşıyan ozanlar.” şeklinde dört başlık altında toplamış ve bu sınıflandırmanın dördüncü maddesinde özellikle köy ortamlarındaki “Alevi-Kızılbaş” ozanların dinî tasavvufi etkilerle eserler verdiğini vurgulamıştır (Boratav, 1968: 343). Bu ozanlar ise ayinicemlerin olmazsa olmazı dedeler ve zakirlerle ehlibeyit yol ehli talipler yani diğer Alevilerdir.

Türk kültüründe Alevi ifadesi genellikle Bektaşî kelimesiyle birlikte telaffuz edilmekte ve Alevi deyince akla Bektaşilik de gelmektedir. Bu birliktelik, Alevilikteki hiyerarşik mürşitlik, pirlik, rehberlik ve taliplik kurumlarıyla açıklanabilir. Esasen ikisi de İslam dairesi içinde olan geleneksel Alevilikle sünnîlik

¹⁹² Nıqqızılıxla tamahkarrıx: Cimrilikle açgözlülük.

arasında inanç bağlamında bir fark yoktur. Sünnî inanişâ bağlı insanların da Bektaşî tarikati mensubu olduğu bilinmektedir. Alevilik, göçebe ya da yarı göçebe Türklerin İslam yorumudur. Sünnîlik ise Türkler içinde genellikle yöneticilerin dâhil olduğu sosyal grupların tanışmış olduğu kitabî İslam anlayışıdır. Göçebe aşiretler halinde yaşayan Türkler, kitabî İslamdan çok Yesevîlikle başlayan ve Bektaşîlikle devam eden özellikle Alevilerce Pir kabul edilen Hacı Bektaş'ın kimliğinde temsil niteliği kazanan tasavvuf anlayışını takip etmiştir (Köprülü'den akt. Yıldırım, 2012: 139-140). Kamlardan, şamanlardan dede-baba erenlere evrilen bu inanç mümessilleri, Türk insanının içinde yaşadığı gelenek ve göreneğe en uygun, en sade biçimiyle İslamlaşmayı sağlamıştır (Kurt, 2017: 107).

Geleneksel Alevi inancının dayandığı şifâhî kültürün hiyerarşisindeki dört mertebe (mürşit, pir, rehber ve talip); inanç ve ibadetlerinin de yolunu, erkânını, görgüsünü ve talip-mürşit ilişkisi içindeki süreğini ortaya koymaktadır. İlk mertebe mürşitliktir. Birinci dereceden mürşitler Hz Muhammet ve Hz. Ali'dir. İkinci derecedeki mürşit Hacı Bektaşî Veli'dir. Pir Hz. Hüseyin, rehber ise Cebrail Aleyhisselamdır (Tuğrul, 2006: 27-28). Alevi-Kızılbaş inancında ikinci dereceden silsilenin başında Hacı Bektaşî Veli'nin olması, Alevilikle Bektaşîliğin hep birlikte telaffuz edilmesinin en önemli sebeplerinden biri olmalıdır. Silsile Hacı Bektaş'tan dedelere aktarılmıştır ve dede, bu yolun yaşayan mürşidi ve piri sayılabilmek için muhakkak ehlibeyt soyundan yani Peygamber ve Hz Ali neslinden gelmelidir. Her Alevi, bir taliptir ve bir dedeye bağlı olmak ve bir pir eteği tutmak zorundadır. Dedenin zorunluluğu da taliplerini arayıp bulmak ve irşad vazifesini yerine getirmektir. Rehberi de dede belirler, "Tâlible ilk haşır neşir olan rehberdir. Birinci kapı rehber kapısıdır, on tane makamı vardır. İşte o makamdan bazıları kötülük yapma, insanlığı sev, insana saygılı ol, insana hürmet et, Allah'ın birliğinden şaşma, Hakkın Resûlü'ne saygı duy. Bunlar babdır, kapıdır, makamdır." (Tuğrul, 2006: 38) Rehberin ehlibeytten olma zorunluluğu yoktur; vazifesi de dedeyle talipler arasında iletişim sağlamak, köy köy gezip onların sorunlarından haberdar olup dedeye iletmektir (Solmaz ve Çelik, 2014: 38-39). Çünkü dede taliplisini başboş bırakmamalı, ona irşat yoluyla doğruya giden bir yol açmalıdır. Yanlış düşenleri cezalandırma (düşkün ilan etme), hastaları iyileştirme, evlendirme gibi sosyo-kültürel sorumlulukları vardır ve bu sorumlulukları yerine getirebilmek için de taliplerini takip etmelidir. Bu takibi kimi zaman tayin ettiği rehber yoluyla kimi zaman da bizzat yapar.

Halk nezdinde ve âşık edebiyatında söz ve ezgileriyle takdir toplamış, gönüllere taht kurmuş isimlerden biri olan Davut Sularî, yakın geçmişin gezginliğiyle nam salmış âşıklarından biridir. Ancak onda gezginlik, âşıklığının ispatı ve gereği olmaktan öte mensup olduğu inancın müntesiplerinin nezdinde daha kutsal bir vazifeyi yerine getirmektir. “onun gezginliği keyfî seyahatlerden kaynaklanmamış; aksine o, “âşıklık” kimliğini kullanarak “dedelik” vazifesini yerine getirmeye bu yolla taliplerini bulmaya ve insanları irşat etmeye çalışmıştır.” (Arvas, 2015: 199) Gezginliği kırk yıl hem âşıklık hem de dedelik vasfıyla devam etmiş, “Leyla” isimli atıyla yalnızca Anadolu’yu değil Avrupa ve Ön Asya’yı da gezmiştir (Kaya, 2015a: 213). “Soyağacı İmam Musa Kazım yoluyla Hz. Peygamber’e kadar uzanır.(...) Dedelik, Sularî’ye babası tarafından tevdi edilir ve talipler nezdinde görevli olduğu bildirilir.” (Yalsızuçanlar, 2018: 37)

Aynı zamanda bâdeli âşık ve bir Alevi dedesi olan âşık Ruhanî de taliplerini irşad gayesiyle onların bulundukları bölgelere seyahate gitmiş ve bunu şiirlerinde Hak emri olarak ifa ettiğini belirtmiştir

Hakk’ın emri ile seyyaha çıktık
Emir Hak’tan biz de Hak’tan geliriz
Şu nakş-ı âleme bir nazar baktık
Gönül yoklamaya paktan geliriz (Özdemir, 2017a: 1324).

Ruhanî, hem saz hem de keman çalan bir âşıktır (Özdemir, 2017a: 1370). Alevilerde söz, sazsız olmaz. Bir rivayete göre saz eşliğinde söylenen ilk metinler, Ahmet Yesevî’nin Hikmetleridir. Önceleri yalnızca söz olarak okunan Hikmetler, Türk geleneğindeki sazın ilk biçimleri olan kopuz ve ıklığla icra edilmeye başlanmış ve özündeki ahengi melodiyle buluşturmuştur. Sazlar zamanla çeşitlenmiştir. Geçmişte ibadetin saz eşliğinde bir erkân bulması; daha çok Mevlevî, Kalenderî, Halvetî ve Bektaşî törenlerinde görülen icra ve gösterimlerdir.

Alevî-Bektaşî cemlerinde dedelerin yanında yalnızca deyiş okuyup saz çalmakla görevli zakirler bulunur (Kurt, 2017: 105). Bu da eski Türk diniyle İslamlaşmanın, ozanlıkla mistik âşıklığın sentezlenmesi olarak yorumlanabilir. Eski Türk sazlarının Anadolu geleneğinde bağlamaya evrilmesi ve zakirlerin belli bir disiplin ve düzene sahip cemlerde, zikre başlamadan önce temsili bir davranış kalıbıyla sazın karın kısmının sağını, solunu ve ortasını “Allah, Muhammet, Ali” diyerek üç kez

öpmesi ve ardından onların aşkına üç deyiş söylemesi (Kurt, 2017: 110) de Alevi düşüncesinde sazın kutsiyetini devam ettirdiğinin göstergesidir.

Saz genellikle insana benzetilmiştir. Sapın baş tarafına (Baş-Kaş), Bur-gularına (Kulak), Sapma (Kol), Yüz tarafına (Göğüs), Göğsündeki deliklere (Göz), Tanbur kısmına (Gövde) denilmektedir.

Bektaşî tarikatına mensup âşıklar, sazlarının gövdesini Hz. Aliye, Bam telini (Dem teli), Hz. Muhammed'e, Sesini İmamların 14 mensuplarına ve Hz. Davud'a benzetirler. Bazı çalgıların göğüsleri insan yüzüne benzeyecek şekilde düzenlenmiştir (Ataman, 1993: 117).

Dedelerin, zakirlerin âşık kimliği ve cemlerdeki fiili icraları; ibadetin şeklini ve nevini öğreten bir irşad görevi olmakla birlikte bir kültür aktarımıdır ve aynı zamanda aidiyet duygusu geliştiren bir kolektif bilinç oluşturmaktadır (Elçi, 2011: 161). Çünkü şifahî bir nitelik taşıyan cemlerin erkânı, cemlerde okunan dua ve deyişleri, müsahip kavilleri, görgü cemleri ve benzeri pek çok kültür unsuru dedelerle zakirlerin, diğer Alevi âşıkların icrası ve pratikleriyle aktarım imkânı bulup yaşatılmaktadır.

Sivas-Emlek Yöresi âşıklarından Mihmanî ve Yüzbaşıoğlu mahlaslarıyla şiiirler söyleyen Hasan Yıldırım, yakın tarihin ayiniceplerinde zakirlik ve dedelik yapan, Alevilik edeb-erkânı gereğince taliplerini aramak üzere arkadaşı âşık Hasan Devranî ile birlikte diyar diyar gezen usta âşıklardandır (Artun, 2001: 348). Âşık Yüzbaşıoğlu'nun oğlu Servet Yıldırım'dan (Âşık Emanetî) şifahen edinilen bilgiye göre babası dolayısıyla da kendileri, ehlibeyt soyundan değildir ancak ehlibeyt dergâhına bağlıdır yani Alevi-Bektaşî yol ehli (Alevi) bir ailedir. Ancak babası Âşık Yüzbaşıoğlu, cem zakiridir ve Hacı Bektaş dergâhından kendisine verilen hüccet ile ayiniceplerde dedelik yapma izni vardır¹⁹³. Bu bağlamda hüccet, Hacı Bektaş dergâhında her dönemin postta oturan dedesi tarafından verilmektedir¹⁹⁴.

Âşık Sefâî, hem âşıklık geleneğini hem de cemlerdeki zakirliğe dair edep ve erkânı Kısaslı ustası Halit Aşan'dan öğrenmiştir ve 45 yıldır nefesler, semahlar, deyişler okuyarak ayiniceplerde zakirlik yapmaktadır. Halk hikâyeleri de anlatabilen âşığın ön plana çıkan özelliği, cem zakiri oluşudur (Kürkçüoğlu, 2020: 476). Alevi-Bektaşî âşıkların pek çoğunda genel anlamda âşıklık nitelikleri ve kurallarından önce kendi inançlarının kaideleri daha ön plandadır. Mehmet Yardımcı, onların bu

¹⁹³ “Dedelerin haricinde bir de ‘dikme dedeler’ vardır. Bunlar, pîr ve rehberin bağlı oldukları ocaklarda uzun müddet hizmet ettikten sonra dedeleri tarafından artık bilgi ve görgüleri yeterli görülerek kendilerine ‘dikmelik’ payesi verilen kimselerdir. ‘Dikme dedelik’ için Evlâd-ı Resûl olma şartı aranmaz.” (Öztürk'ten akt. Tuğrul, 2006: 28).

¹⁹⁴ Bilgiler, Servet Yıldırım'la 15.02.2023'te yapılan whatsapp yazışmasıyla kayıt altına alınmıştır.

özelliklerini âşıklığın ve âşık kahvelerinin önemli uygulamalarından olan muamma asma geleneği üzerinden açıklamıştır:

Alevi-Bektaşî âşıklarında kâr amaçlı gezginci kahve kültüründen çok cem zakirliği ön planda olduğundan, muamma askı geleneği biçiminde olmayıp, birbirlerine gönderip cevap istedikleri şiir bütünlüğünde olup Alevi Bektaşî kültürünün rumuzları ile ilgilidir. Pir Sultan'ın:

“Bizden selam et Kul Himmet kardaşa
Vücudun şehrini gezsın de gelsın
Yedi kat yer ile yedi kat göğün
Onun manasını versın de gelsın” biçimindeki deyişi bu durumun güzel örneklerinden biridir (Yardımcı, 2011a: 135).

Çünkü Aleviler, sazı-sözü salt eğlence olarak görmezler. Saz ve söz; onların cemleri, semahları ve deyişlerinin kısaca inandıkları pek çok şeyin bir temsilidir hatta hayatlarının bir parçasıdır. Yeni nesiller, gelenekle birlikte inançlarını ve değer algılarını âşıklık sıfatı da taşıyan dedelerin, zakirlerin, taliplerin söylemlerinde tanır ve içselleştirirler. Bunda Alevi-Bektaşîlerin sünnilere nazaran dini duygularını yahut bireysel sevdalarını dile getirmede sazlı-sözlü ifade tarzını daha çok tercih etmelerinin etkisi yadsınamaz. Samimiyetleri, Tanrı vergisi istidatlarıyla da birleşince oldukça verimli ve başarılı üstadlar ve eserler ortaya çıkmıştır. Saz, inanca ve inancın gereği olan ritüellere o kadar sirayet etmiştir ki Anadolu Alevileri, saz için “Telli Kur'an” ifadesini kullanırlar (Kurt, 2015: 60). Saz çalıp deyiş söylemek bir eğlence vasıtası veya bireysel heves olmaktan çıkıp ibadete dönüşmüştür. İlhan Başgöz, Ali İzzet Özkan'ın böyle bir çevrede büyüüp yetiştiği ve ustalaştığından bahsetmiştir. Bu zemin, ona vermesi gereken birikimi sağladığı için Ali İzzet, Alevi âşıklık geleneği ile bağını canlı ve diri tutmuştur:

“Ali İzzet daha 1924'lerden başlayarak, yaşlanıp dolaşamaz olana kadar, Sivas'ın Malatya'nın, Adana'nın, Antalya'nın, Tokat'ın, İzmir'in Alevi köylerini gezer. Oralarda gezginci Alevi dedeleri gibi karşılanır; kimi zaman yoluna kurbanlar kesilir, şanına “muhabbet meclisleri” kurulur. Özkan böylece, Alevilik'ten sadece almakla kalmaz, Aleviliğe vermeğe de girişir. Buralarda Alevi semahları çalar, düvazlar okur, cem törenleri yönetir. Bu iki yönlü ilişki, onun şiirini sonuna kadar Alevi geleneğine sıkı sıkıya bağlı tutacaktır (Başgöz, 1979: 16).

Görüldüğü gibi dedelik ve taliplik, Alevi-Bektaşî geleneği ve inancı içinde kurumsallaşmış iki ayrı sınıftır ve dedeliğin temel vasfı dinî, sosyal ve ahlakî önderliktir. Taliplik de dedeye bağlı olmakla birlikte bireysel manâda kısıtlanmayan ve özgür bir kimlikle bir inanç ve sosyal mensubiyet alanında dedenin belirlediği sorumluluk dairesi içinde kalmak demektir. Her dedenin birlikte cem yürüttüğü, görgü cemlerinde taliplerini ziyaret etmek için birlikte köy köy dolaşıp seferler ettiği

bir ya da birden fazla zakiri vardır (Kurt, 2018: 126). Davut Sulari, Ali İzzet Özkan, Âşık Sefâî örneklerinde de görüldüğü gibi dede ve zakirler; müzikle, sazla-sözle iç içedir. Âşıklığın gezginlik vasfıyla da örtüşen taliplerini aramak ya da görgü cemlerini yerine getirmek üzere yapmış oldukları seferler ve bu seferleri içindeki sazlı sözlü cemler, onları topluma hem bir inancın kanaat önderi hem de âşıklık geleneğinin birer icracısı olarak tanıtmıştır. Bu durum bazı yörelerde isimlendirmede de belirgindir. “Zakirler Orta Anadolu’da bazı bölgelerde Âşık, diğer bazı yörelerde Güvender veya Sazandar olarak da adlandırılırlar.” (Kurt, 2018: 125) Çünkü Alevilerin ozanlık döneminden ve Türkistan yurdundan miras olan Türk sazı ve sözüyle Yesevilik, Bektaşilik edep ve sanatını sentezleyerek cemlerde yaptıkları sazlı-sözlü ibadetler, hem dedeler hem de zakir ve taliplerin bizzat icrasına katıldıkları ritüellerdir. Sazın ibadetteki etkisi, sadece zakirlerin adlandırılması noktasında değil cem ritüellerinin ve bugün Anadolu’daki en temel enstrümanın adlandırılmasında da belirgindir.

Anadolu coğrafyasında cemlerde çalınan sazın adının “Bağlama” olarak değişmesine neden olan “Deste Bağlama” geleneği de şekillenmeye başlamış ve zakirlerin gezginliği sayesinde yaygınlaşmış ve kabul görmüştü. Günümüzde de “Deste Bağlama” geleneği tüm alevi yerleşkelerinde görülmekle beraber, özellikle orta Anadolu’daki cemlerde zakirlik yapan âşıklar arasında bilinirliği çok yaygındır. Yaptığımız alan çalışmalarında gördük ki, Âşık muhabbetlerde bağlama çalmaya başladıktan sonra arka arkaya en az üç tane deyiş okur, bu eserler bazen ozanlardan tek birine ait olabileceği gibi, ayrı ayrı ozanlara da ait olabilir. Hak, Muhammet, Ali için söylenen en az üç deyiş bir desteyi oluşturur. Bu deyişlerin peşinden, on iki imamlar için söylenen bir duvaz okunarak deste bağlanmış olur. Bu üç eser, bazen daha fazla da olabilir, ancak her zaman en sonuna bir Duvaz İmam eklenerek deste bağlanmış olur (Kurt, 2018:134-135).

Görüldüğü gibi Alevi-Bektaşî ritüellerinin aktörleri, dedelik-zakirlik-taliplik gibi vasıflarla birlikte gezgin âşıklık özelliğini de kimliklerinde cem edip her iki geleneğe ait usta icralar ortaya koymuşlardır¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Davut Sulari’nin sözlerinden de anlaşılacağı üzere bir dede vasfıyla muhtemelen bir ayinidemde söylediği bu deyiş, onun dinî kimliğinin temsilidir.

(...) Allah Allah Allah Allah
Herkes severse Allah’ı
Yarım kalmasın billahi
Didar-ı Hüda’yı gördüm
Sırrı Mürteza’ya erdim
El bağlı divana durdum
Durun gaziler durun
Muhammet Ali’ye vardım
Yüzümü tozun sürdüm
El bağlı divna durdum
Sıdk ile erin gaziler
(...)

3.2.14. Bayram, Şölen, Kurultay Gibi Mesleki Bir Toplantıya Katılma

Âşıklık geleneği; köylerde, kasabalarda, gezgin âşıkların uğradığı köy odalarında, düğünlerde, ağaların-beylerin konaklarında tertip ettiği şölenlerde, Alevi-Bektaşî ayiniceplerinde icra edilmekteyken 18. ve 19. yüzyıllarda İstanbul, Konya gibi şehir merkezlerinde de saraylarda ve özellikle kahvehanelerde icra imkânına kavuşmuştur. Halk kültürüne bu ilgi ve merakın en bilinen örneklerinden biri Ziya Paşa'nın 1863'te Amasya mutasarrıfı olduğu dönemde, bir âşıklar meclisi toplayıp Amasya Panayırı'nda halkla birlikte onların icralarını izlemiş olmasıdır (Sakaoğlu, 2014: 641).

Değişim-dönüşüm bağlamında, icra içinde, kültüre ait değerleri kaybetme endişesiyle yeni bir gelenek olarak ortaya çıkan “âşıklar bayramı-âşık şöleni-âşık şenliği” gibi adlandırmalar, günümüz açısından çok yeni sayılmayan ancak âşıklık geleneğinin tarihi açısından oldukça yeni olan kurumsallaşmış ifadelerdir. Bunların dışında kurultay, festival gibi adlarla da âşık toplantıları düzenlenmektedir. Bal, kiraz, kayısı gibi yörelere has ürün festivalleri; şehir, kasaba veya köy adıyla anılan şenliklerde; dernek ya da bir sivil toplum örgütlerinin kurumsal bünyesine has özel

Allah Allah
Semalar saf ola
Günahlar affola
Hazret-i Allah birliğinden ayırmasın
Hazret-i Muhammed'in şefaatinde mahrum etmesin
Bende-yi şah olanları birliğinden ayırmasın
Gerçeğe hu
Mümine Ya Ali (Yalsızuçanlar, 2018:105-106).

Bir başka mecliste, siyah perçemli bir güzelin sevdasına söylediği hem koşma hem de mani biçimindeki türkü de âşık kimliğinin bir tezahürüdür.

Siyah perçemini dökmüş yüzüne
Salınarak gelen humaya bakın
Kimden söz işitmiş yar yar düşmüş yüzüne
Keder yakışmayan simaya bakın

Yandırdın yaktın beni
Zalim aldattın beni
Ne dedim de darıldın
Bir pula sattın beni

Ağ göğsün üstüne bir bağ dikilmiş
Bin bir çeşit çiçeklerden ekilmiş
Dün uğradım bir hücraya çekilmiş
Bulut mu kaplamış şu aya bakın
(...)

Elin siteminden ağlarken gördüm
Gül dibinde kâkül bağlarken gördüm
Bir seher akpınar çağlarken gördüm
Davut Sular'daki sevdaya bakın
(...)(Yalsızuçanlar, 2018: 44).

günlerde yapılan icralar, günümüz âşıklık geleneği içinde sık rastlanan uygulamalardır. En işlevsel ve âşıklığa özgü olanı ise âşıklar bayramı törenleridir.

Doğan Kaya, Sabri Koz'dan aktarımla âşıklar bayramı olması muhtemel ilk icranın 15 Kasım 1909 tarihinde ve Sivas'ta, Ermeni aşuglardan Pesendî mahlaslı M. Mardiros Kımbetyan'ın verdiği bir konser ve ona eşlik eden başka âşıkların ortaya koyduğu performanslar olduğundan bahsetmiştir. Bu bilgilerin o dönemde çıkan Antronik adlı bir gazetede haber olarak çıktığını ancak gazeteye ulaşamadığını belirtmiştir (Kaya, 2017: 270). Kaya, Azerbaycan sahasındaki ilk âşık toplantısıyla ilgili olarak da Mahmud Kamaloğlu'nun "Borçalı Âşıklarının İlk Kurultayı" adlı yazısını kaynak göstermiştir. Usta âşıkların çeşitli bölgelerden gelip Tiflis'in Borçalı bölgesinde, şimdiki adı Bolnisi olan Lüksemburg'da, 27 Şubat 1927 tarihinde gerçekleşen toplantıda sanatlarını icra ettikleri bilinmektedir. Kurultaya katılan âşıklara birer belgeyle birlikte bazı hediyelerle bir miktar para da verilmiştir (Kaya, 2017: 271).

Azerbaycan'da daha sonra yapılan dört kurultay, Bolşevik yönetim tarafından âşıkları halk üzerinde bir ikna gücü ve komünist rejimin propaganda aracı olarak kullanmak üzere yapılmıştır. İlki Stalin tarafından 5 Mayıs 1928 tarihinde düzenlenilmiş ve kurultaya Azerbaycan'ın birçok kentinden gelen 150 âşık katılmıştır. Ancak bütün baskı ve zorlamalara rağmen Elesger ve Mikayıl Azaflı gibi bazı âşıklar, bu toplantıya katılmamayı tercih etmiş; Azaflı, bundan dolayı hapse atılmıştır. 2. Kurultay, birincisinden on yıl sonra 1938'de yine Stalin'in emriyle gerçekleşmiş; Ruslar, amacına ulaşmış, iki yıl sonra Azerbaycan Türkleri, âşıkların şiirlerinin teşvikiyle 2. Dünya Savaşı'nda cephelere gönderilmiş; o dönemde yazılan destanlarda Kızılordu'ya methiyeler dizilmiştir:

Galib gel düşmana sen, Gızıl Ordu!

Yazdım dastanını men, Gızıl Ordu!

Kamal deyer sene can, Gızıl Ordu!

Süngünle düşmen vur, gele bilmez (Okumuş, 2018: 51-53)

3. Kurultay yine çeşitli bölgelerden gelen 150 âşığın katılımıyla 27 Nisan 1961 tarihinde toplanmıştır. Bu kurultay sonrasında Tufarganlı Abbas, Âşık Ali, Âşık Valeh, Hüseyin Bozalğanlı, Âşık Hüseyin Şemkirli gibi Azerbaycan âşık edebiyatının önemli simalarını tanıtan kıymetli eserler vücuda getirilmiştir (Akman, 2008: 15,17). 4. Kurultay yapılmadan önce Bolşevik yönetimi 1984'te "Azerbaycan

Âşıklar Birliği”ni kurmuş, birliğin başına Hüseyin Arif getirilmiş, birlik bünyesinde bugün bile 40 kadar üyesiyle etkin bir kadın âşık topluluğu olan “Âşık Peri Meclisi” oluşturulmuştur. 19 Mart 1984’te yapılan 4. kurultaya başta kurultayın düzenlendiği Azerbaycan olmak üzere Gürcistan ve Ermenistan’ın da katılımıyla 300 âşık gelmiştir. Bu kurultaylar, Bolşevik hükümetin maksatlı da olsa verdiği destekle Azerbaycan âşık edebiyatının gelişimine önemli katkı sağlamıştır. Ancak büyük ustaların eserlerinin basımı dışında bu dört kurultay sürecinde yetkin bir âşık yetişmediği gibi suni söyleyiş ve üslaplardan dolayı önemli bir eser de ortaya konulamamıştır (Akman, 2018: 13-23).

Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra ve Azerbaycan bağımsız bir Cumhuriyet olduktan sonra Türkiye sahasında olduğu gibi Azerbaycan sahasında da âşık toplantıları, bu bağlamda gerçekleştirilen âşık seferleri geleneği devam ettirebilmek adına sürdürülmektedir¹⁹⁶.

Literatüre “bayram” ifadesiyle geçen ve gelenekleşerek en son Sivas’ta 8 Kasım 2022’de 15.si düzenlenen “Uluslararası Sivas Âşıklar Bayramı” törenlerinin ilki, “Sivas Halk Şairleri Bayramı” adıyla, 1931 tarihinde Ahmet Kutsi Tecer tarafından Vehbi Cem Aşkun’la Muzaffer Sarısözen’in de katkılarıyla düzenlenmiş ve 15 âşık davet edilmiştir. 5 Kasım’da başlayan bayram, 7 Kasım’da sona ermiştir (Aslanoğlu, 1965: 9). İkincisi 30 Ekim 1964’te ilçe ve köylerden gelen 10 Sivaslı âşıkla yapılmıştır. 43 yıl ara verildikten sonra 2007’de 2-4 Kasım günlerinde 100 âşığın katılımıyla yeniden başlatılmıştır (Kaya, 2017: 281). Katılan âşıklardan 42 tanesi Sivaslı, 58’i ise başka illerden gelerek bayrama iştirak eden konuk âşıklardır.

Âşıklar bayramı meclislerinin en istikrarlısı, 7-9 Ekim 1966 tarihlerinde Konya’da Feyzi Halıcı tarafından başlatılıp gelenekleşen “Konya Âşıklar Bayramı”dır. En son 18 Kasım 1922’de “Âşık Veysel’e Vefa” temasıyla 56.sı gerçekleştirilmiştir.

Denizli’nin pek çok ilçesinde de bu uygulamayı gelenekleştirmeyi başaran Ozan Nihat’ın gayretleri ve Denizli Belediyesinin katkılarıyla 21-22 Şubat 2023 tarihinde “9. Ege Âşıklar Bayramı” Türk dünyası ve Anadolu’nun dört bir yanından âşık konuklarını ve izleyicilerini ağırlamıştır. Bu âşık toplantısı ve gösterimleri arasında en önemlilerinden biri de Osmaniye’nin Kadirli ilçesinde yapılmaktadır. En son 13.sü, 8

¹⁹⁶ URL: Azerbaycan Âşıkları Paris’te (turksoy.org)

URL: Tebriz’de Âşıklar Bayramı - YouTube

URL: Konya’dan Azerbaycan’daki programa "aşık" desteği - Avrasya’dan - Haber - TRT Avaz

Ekim 2022 tarihinde gerçekleşen “Kadirli Âşık Feymanî Âşıklar Şöleni”, yaşayan bir âşık adına yapılan ilk ve tek âşık toplantısıdır. Daha pek çok il ve ilçede yapılan bayram ve şenlikler, hem âşıklar hem mülkî idareler hem de sivil toplum kuruluşlarının gayretleriyle geleneğe yapılan önemli katkılar olarak tarihe geçecektir.

Bayram, kurultay, festival, şenlik gibi çeşitli kurumların düzenlediği âşık toplantıları dışında üniversitelerin âşıklık geleneği ve âşık edebiyatıyla ilgili sempozyum ve kongrelerine de davet edilen âşıklar, bu toplantılara da iştirak etmekte, icralarıyla katkı sunmaktadır. Ayrıca kendileri de geleneği yaşatmak adına bir araya gelerek konserler, turneler, Ramazan programları gibi çeşitli etkinlikler düzenlemektedir. Ozan Nihat’ın Ege Bölgesi’nde bazı şehir ve ilçelerde 2009’da tek başına başlayan Ramazan etkinlikleri, 2010’da Selahattin Kazanoğlu ile, 2011’de yine Selahattin Kazanoğlu, Ayten Gülçınar ve Muhsin Yaralı ile; 2012’de Selahattin Kazanoğlu, Süphandereli, İrfan Durdağı ve Feryadî ile; 2013 ve 2014’te Ayten Gülçınar’la, 2016’da yine tek başına Ramazan ayı boyunca devam etmiştir. Ayrıca 2000 yılı Ramazan ayında 08-31 Aralık tarihleri arasında Almanya’da, 2007’de 11 Eylül-11 Ekim arasında Fransa’da, 2008’de 01-29 Eylül arasında yine Almanya’da âşık meclisleri düzenlemiştir¹⁹⁷. Benzer bir kişisel gayret, Nuri Çırağı’nın turnelerinde göze çarpmaktadır. Bu turneler, gezgin âşıklığın klasik yapısının dışında bir başka sefer çeşididir. Kendiliğinden gelişen alışılmış sefer nedenlerinin dışında tamamen profesyonelce bir dizi anlaşmayla bağlanan, belirli bir izleği olan seyahatler ve sunumlardır. Çırağı’nın bu konudaki açıklamaları hem değişim ve dönüşümü yansıtmak hem de uygulama örnekleri vermek bakımından önemlidir:

Eskiler turneyi bilmiyorlardı. Yani ancak Kars’ta birinin sünnet düğünü olduğunda Şeref’le Çobanoğlu’nu davet ederlerdi. Bu büyük bir şey görünürdü.

Çukurova, Adana benim hayatımın dönüm noktasıdır. Orada başka ortamları görmüş tanımış oldum. Geri durmadım. Çukurova’da hayatı öğrendim. Rahmetle anıyorum, her fırsatta Kul Mustafa’yı konuşuyorum. Çünkü Kul Mustafa bana hayatı öğretti. Kul Mustafa hayatımın yüzde doksandır. Ben onunla turne yaptım. Ondan turneciliği öğrendim. Hatta Allah rahmet eylesin. 1974’te Çobanoğlu’na dedim ki: “Ben bir turne düzenleyeceğim. Sen gelir misin? Gelirsen benden para olarak ne alırsın?” Aynen şunu dedi: “Ben bin beş yüz lira alırım.” Sonradan da: “Nuri turne ne ki?” dedi. Dedim ki: “Abi bugün Sarıkamış’ta saz çalacağız. Yarın Horasan’da, öbür gün Erzurum’da çalacağız.” dedim. “Her gece mi çalacağız?” diye sordu. “Her gece çalacağız.” dedim. Hiç itiraz etmedim. Bin beş yüz lira para verdim. Yıl 74... Turneye götürdüm. Yirmi gece Çukurova’da bağlamışım. Yirmi gece de Batı’da bağlamışım Denizli’de, Afyon’da, Burdur’da, Eskişehir’de... Onun evvelinde, Kıbrıs harekâtının akabinde ben Antalya’da sekiz tane gece yaptım. Kıbrıs harekâtının hemen

¹⁹⁷ Bu bilgilere âşığın yazılı mülakat yoluyla gönderdiği listeden ulaşılmıştır.

bitiminde... Yine ben taşıdım onları, götürdüm. Bunların hepsinin öğretmeni Kul Mustafa'dır (Altun-Özdemir, 2011: 28).

Âşık Nuri Çırağı'nın geleneği sürdürmekle ilgili kendi çabaları dışında sözü edilen festival, şenlik, bayram, kurultay ve benzeri toplantılara katılımının ve bu sebeple yapmış olduğu seferlerin bilgisinin bulunduğu uzun bir liste mevcuttur. Bu listede tarihi belli 108, belli olmayan 46 toplantı olmak üzere katılım belgeleri ve ödüller kayıtlanmıştır (Altun-Özdemir, 2011: 47-59).

Sıradan gibi görünen ancak büyük özveri ve gayret isteyen bütün bu çalışmalar, bazen ya seyahat sırasında yahut program esnasında veya programların seyahatlerin yorgunluğunu atmaya çalışırken âşıkların hayatını tehdit dahi edebilir. Ne var ki âşıklık, ismiyle müsemma bir çeşit sevda olduğu için onlar için bu serencam da sanat da vazgeçilmezdir. 2012 yılının 22-24 Eylül tarihleri arasında gerçekleştirilen “6. Sivas Âşıklar Bayramı” etkinliğinin bitiminde memleketi Denizli'ye dönmek üzere Sivas Otogarı'na giden Ozan Nihat, akşam saat 23.30 sularında otogarda kalp krizi geçirmiş; kalbi durmuş, kalp masajıyla yeniden hayata döndürülmüştür. Âşığın arkadaşları Ayten Gülçınar, Bayram Aktemur ve Bayram Denizoglu, 25 Eylül günü hastanede endişeyle Ozan Nihat'tan gelecek güzel haberi beklerken Cumhuriyet Üniversitesi öğretim üyesi, halk kültürü araştırmacısı Doğan Kaya; âşıkları teselli etmek maksadıyla dünyada kalıcı olmanın mümkün olmadığını belirtmiş ve âşıklara bunu ifade eden bir cümle söylemiştir. Bu ifadeyi ayak kabul eden âşıkların her biri; hemen orada irticalen, hüznle karışık ve birbirlerine de teselli mahiyetinde, “Ölmek mümkün değil” ayağıyla üçer dörtlük söylemiştir. Ozan Nihat, iyileşip yoğun bakımdan çıktıktan sonra onu yalnız bırakmayan ve 10 Ekim günü ziyaretine gelen Doğan Kaya'dan şiirleri ve hikâyeyi öğrenmiş, aynı gece Doğan Kaya'yı arayarak aynı ayakla üç dörtlük de kendisinin yazdığını belirtmiştir. 12 Ekim tarihinde taburcu olurken bir kâğıda kendi el yazısıyla yazdığı dörtlükleri Doğan Kaya'ya vermiştir¹⁹⁸

¹⁹⁸ İlgili şiirlerin yalnızca tapşırma dörtlükleri alınmıştır.

BEHRAM der yalan dünyada insanlar beşer şaşar
Kimi sadık yâri bulur kimi kötüye düşer
İki gönül bir olunca nice dağları aşar
Âşk ile tüm engelleri silmemek mümkün değil

DENİZOĞLU perişandır çektiği yarayınan
Hak yazısı bozulamaz alınmaz parayınan
Herkes bu çarka düşecek dolanır sırayınan
Ölüm gelip kapısını çalmamak mümkün değil

(Kaya, 2012a: 7-11). Geçirdiği hayatî tehlikenin bile onu sanatından ve bu yoldaki çabalarından alıkoyamadığı Ozan Nihat, bugün hâlâ Ege Bölgesi'nde, bütün Türkiye'de ve zaman zaman Avrupa'da âşıklık faaliyetleri ve seferlerini sürdürmektedir.

Acı ancak manidar ve bir o kadar da kahramanca bir örnek de “Konya Âşıklar Bayramı”na katılmak üzere 25 Ekim 1993 tarihinde yola çıkan Erzurum-Erzincan arasındaki Sansa Deresi adı verilen mevkide terörist bir saldırıda şehit edilen Âşık Ali Rahmanî'nin hikâyesidir.

1993 Tarihli gazetelerde bir haber aynen şöyle:

Kazım Karabekir Belediye Başkanı'nın makam şoförü Ömer Tokgöz, o anı anlattı:

(...) Erzurum'dan otobüsle Ankara'ya gidiyordum. Erzurum-Erzincan arasındaki Sansa Deresi'ne geldiğimizde teröristlerin yolu kestiğini gördük. Şoför, otobüsü kaçırmak istedi ama başaramadı. Elllerinde uzun namlulu silahlarla içeri giren teröristler, hepimizi aşağı indirdi. Herkes korkuyor ve ağlıyordu.

Bu sırada Âşık Ali Rahmanî, “Ölümden korkmayın. Ecel gelmişse kaçamayız. Bu çapulculara yalvarmayın!” diye bağırdı. Bu konuşma, herkese cesaret verdi. Teröristler, yolcular arasında bulunan iki kadının öğretmen olduğunu öğrendi ve onları götürmek istedi. Kadınların götürülmesine iyice kızan Rahmanî, bastonuyla üzerlerine yürüdüğü teröristlere vurmaya başladı ve dönüp bizlere “Kaçın!” dedi.

Bunun üzerine otobüsün yolcuları kaçışmaya başladı. Teröristler yayılım ateşi açtı. Âşık Ali Rahmanî ile iki yolcu, orada şehit oldu ama kaçırılmak istenen öğretmenlerle otobüsteki diğer yolcuların canı kurtuldu (URL-14).

Türk dünyasının ortak kültür mirası olan âşıklık geleneğinin gelenekten geleceğe taşınmasıyla ilgili koruma, sürdürme kaygısının ortaya çıkardığı “âşıklar bayramı/şenliği/festivali/kurultayı” uygulamalarının da temelinde yine âşık seferleri vardır. Bu seferlerin âşıkların hayatını önemli ölçüde etkileyip değiştirdiği açıkça görülmektedir. Ali Rahmanî'nin gelenek icrası için Konya'ya giderken, Davut Sularî'in 1985'te Erzurum'da Ali Rahmanî'nin kahvesinde İhsan Yavuzer'le atışırken (Yalsızuçanlar, 2018: 36) vefatları, Ozan Nihat'ın Denizli'den Sivas'a gelerek katıldığı programdan sonra yolculuk ve hayatın yorgunluklarını kaldıramayıp kriz geçirerek ölümden dönmesi, bu etkilerin en ileri düzeyde ve üzücü olanlarıdır.

GÜLÇİNAR'ım eser gider yel gibi ömrün çağı
Cümle canlıya takılır mutlak ecelin ağı
Nice han nice sultanın viran olmuş otağı
Gidenlere bakıp ibret almamak mümkün değil

OZAN NİHAT dertler ile eğilir bükülürsün
Sonbaharda gazel gibi yerlere dökülürsün
Kalbine bir kriz gelir devrilir yıkılırsın
Nihayet bir bahaneyle ölmek mümkün değil (Kaya, 2012a: 7-11)

Elbette sevindirici olanlar da vardır. En güzellerinden biri, Veysel’i Türk dünyasına tanıtan “1. Sivas Halk Şairleri Bayramı”dır. Kendi döneminin şartlarında Sivrialan’dan Sivas’a yapılan da meşakkatli bir seferdir. Ancak bu meşakkat ve külfetle Veysel; kendini ifade edebilme, bir varlık gösterme imkânı bulmuştur. Onu tanıma güzelliğini yaşayan Türk dünyası için de önemli bir sanat ve hikmet değeri olmuştur. Âşık Veysel, geleneğin 20. yüzyıldaki en önemli temsilcilerindendir. Sevgi, dostluk, barış, kardeşlik ve hoşgörü mesajlarıyla tüm insanlığa karanlık dünyasından aydınlık yaymış; gönlünün ışığı karşılık bulmuş, vefatının 50 yılı münasebetiyle UNESCO, 2023 yılını anma ve kutlama programına almıştır.

3.3. Albert Lord’un “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ndeki Âşık Tipleri ve İcra ile Âşık Seferlerindeki İcra Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Âşıkların gezginlik vasıfları, onların olgunlaşma süreçlerini yapılandıran en önemli özelliklerinden biri olduğu için hem âşığın kişisel serüveni hem de toplum içinde edindiği konumda etkin rol oynar. Geleneğin sahipleri arasında olmazsa olmaz bir yer tutan âşık seferlerinin yapı ve muhtevası, batılı teorilerin merceğinden incelendiğinde de bu serencamların âşığın aidiyet hissettiği toplumu temsil niteliği kazandığı metinler olduğu teyit edilecektir. Bu teorilerden biri “Sözlü Kompozisyon Teorisi” bir diğeri ise bir bakıma bu teoriden doğan “Performans Teori”dir. Bu teorilerle incelenen sefer metinleri üzerinden geleneğin dilbilimsel tarihçesine, metodik sanat terminolojisine yeni bakış açıları kazandıracak veriler elde edilebilir. Metinlerin bağlamları ve tematik incelemeleri sonucunda psikolojik, sosyolojik, folklorik tahlil ve tespitlerle sosyal toplumun problemlerine çözümler, ironik birlik mesajlarına malzemeler; kişilerin bireysel davranış ödünclemelerine, ait kaynaklar gözlenebilir. Böylece âşığın hayatı ve seferlerinden hareketle edinilen bilgiler, geleneksel değerler üzerinden dile, sanata, tarihe, folklor ve yeni toplum düzenine olumlu ve verimli katkılar sağlayabilir.

20. yüzyılda ortaya çıkan “Sözlü Kompozisyon Teorisi”, bağlamı önceleyen teorilerdendir ve temelinde “Homer Meselesi” olarak da adlandırılan İlyada ve Odessa destanlarının Homeros tarafından derlendiği mi yoksa yazıldığı mı tartışması vardır. Slovenyalı Matija Murko’nun bu destanların sözlü gelenek ürünü olabileceği fikrinden yola çıkan Profesör Milman Parry, İlyada ve Odessa’nın belli kalıp ve formüller yoluyla oluşturulan epik anlatılar olduğunu düşünmüştür. Çalışmasını tamamlayamadan ölen Parry’nin takipçisi ve öğrencisi Albert Lord ise hocasının

çalışmalarını devam ettirmiş; Homeros'un irticalen şiirler söyleyen bir ozan olmadığını, hazır kalıplardan yola çıkarak bir şiir dili formülü oluşturduğunu, sözlü gelenekte öğrendiği epik destanların formülleriyle İlyada ve Odessa'yı meydana getirdiğini ortaya koymuştur (Çobanoğlu, 1999: 232). Albert Lord'un eski Yugoslavya sözlü kültür aktörlerinin (gusların-ozanların/âşıkların) icraları üzerinde yaptığı incelemeler de "Homer Meselesi"ne dair iddialarını kanıtlamak amacına yönelik çalışmalardır (Çobanoğlu, 1999: 234). Teorinin destan metinlerinden hareketle daha işin başında Matija Murko tarafından deneysel yöntemlerle ortaya konan temel tespiti, aynı kişi dahi söylese hiçbir manzum icranın bir öncekiyle aynı olamayacağı için irticalen gerçekleşen her icranın birbirinden farklı birer yeniden yaratım olduğudur (Çobanoğlu, 1999: 233). Bu tespitten hareketle Milman Parry, Homer destanlarını aynı ölçülerle meydana getirilen bir grup sözcüğün yarattığı formüllerle bir ana fikri hikâyeye eden anlatmalar olarak açıklamıştır. Lord da hocasının tanımlamasını onaylamış ve eski Yugoslavya, Arnavutluk, Bulgaristan çevresinde, genel hatlarıyla Balkan sahasında; Müslüman Boşnaklar (Türkler), Sırp ve Hırvatların oluşturduğu ozanların (gusların) söylediği şiirler ve müzikal eşlikleri üzerinde yaptığı alan araştırmalarını hocası Parry'nin başlayıp bitiremediği "The Singer of Tales" (Destanların Söyleyicisi) adlı kitapta toplayarak eseri 1960'ta tamamlamıştır (Çobanoğlu, 1999: 235). Lord, tıpkı bizim âşıklık geleneğimizde olduğu gibi köy ve kasabalardaki çeşitli mekânlarla, kahvehânelerde (kafana) tamamen erkeklerden oluşan bir dinleyici topluluğu önünde gerçekleşen ve icra töresi de âşık fasıllarının icra töresini andıran epik destan anlatmalarını incelediğinde (Çobanoğlu, 1999: 236) yapısal ve bağlamsal benzerliklerden genellemelere ulaşmış, ancak ne kendisi ne de hocası Parry, bu gelenekle ilgili Türk âşıklık sanatıyla ilgili bir çıkarım yapmıştır. Her ikisi de geleneğin kökenini "Türk işgali öncesi Hristiyan soyluların sarayında bulunan ozanlara (minstrels)" bağlamışlar, özellikle Boşnakların milli mensubiyetlerini yok saymış "Moslems" tanımlamasıyla yetinmişlerdir. Oysa o dönemde Sırp ve Hırvat ozanların Müslümanları "Türkler" şeklinde adlandırdığı bilinmektedir (Çobanoğlu, 1999: 237). Özkul Çobanoğlu, Dursun Yıldırım'ın tespitiyle bu geleneğin "Türk geleneğinin Balkanlardaki uzantısından, soydaş ve kardeş bir kültür içerisinde adapte edilip diğer komşu kültürlerle yayılışından başka bir şey olmadığı" eleştirisini getirmiştir¹⁹⁹. Kaldı ki teorinin ozanlık istidadını edinme

199 Boşnak Âşık (Gusları) Tarzı edebiyat geleneği için asıl tehlike yaratan 20. yüzyılın başlarında

biçimleriyle ilgili verileri de başlı başına usta-çırak ilişkisi çerçevesinde âşığın erginlenme ve olgunlaşma süreçlerini, icralar da gerek fasıllarda gerekse farklı meclislerdeki irticali icra töresini çağrıştırmaktadır. Üç temel yetiştirme evresinden bahsedilen ozanlık istidadının temelinde “dinleme, özümseme, uygulama”nın oluşu (Çobanoğlu, 1999: 238), âşık meclislerinde dinleyip içselleştirerek taklit yoluyla tekrarlarla başlayıp çıraklığa başvurarak ve gelenek içinde seferlerle pişerek olgunlaşan Türk âşıklarının doğuş serüveninden farklı değildir. İrticalin âşıklığın olmazsa olmaz şartlarından bir olması da tesadüfî bir benzerlik olmasa gerektir. Lord’un Boşnak guslarla ilgili verdiği bilgilerin de kökeni ve işleyişi aynı olan bir geleneğe işaret ettiği gerçektir. En yaygın ve yoğun icraların Ramazan ayında gerçekleşmesi, mekânın “kafana” adı verilen kahvehaneler olması, bu mekânların Ramazan ayı uygulamaları için âşıklarla anlaşmalar yapması, eğlencelerin iftar sonrası sahura kadar devam etmesi, dinleyici kitlesinin benzerliği, düğünlerde kız ve erkek tarafının âşıklar tutması ve bu âşıkların birbiriyle atışması gibi aynı köken ve geleneği işaret eden pek çok özellik; belli bir bilinçle ve benzer bir öğretiyle donanmış aktörlerle izah edilebilir (Çobanoğlu, 2017: 399-401). Ancak eserde Lord’un vukufiyetiyle örtüşmeyen bir inkâr ve Sırp ve Hırvat ozanlara ait gibi gösterilmek istenen bir gelenek bilgisine yönlendirme söz konusudur.

Umay Günay ise Lord’un ortaya koyduğu bir başka tespiti eleştiri getirmiştir. “Sözlü Kompozisyon Teorisi”nde ozanların hem usta malı şiirleri hem de kendi şiirlerini ezberlerlediği ancak her ikisini de aynen tekrar etmelerinin oldukça zor olduğu

Yugoslavya’da yaptıkları saha çalışmalarının neticesi olarak “Sözlü Kompozisyon Teorisini” ileri süren Amerikalı halkbilimciler Milman Parry ve Albert Lord’un çalışmalarında Sırp milliyetçilerinin terminolojisini kullanıp yaygınlaştırmalarıdır. Daha önce Dursun Yıldırım’ın (1986) ifade ettiği gibi Albert Lord, 1960 yılında yayınladığı ve yayımlandığı günden beri her geçen gün tesiri gittikçe yayılan “The Singer of Tales” adlı çalışmasında kaynak kişilerinin neredeyse tamamına yakını “Boşnak, Türk ve Müslüman” adı taşımasına rağmen “Yugoslav Şiir Sanatı” ve “Yugoslav haması şiiri” dahası “Sırp” veya “Hırvat” epik destanları terimleri kullanılmıştır. Gerçekten de 1875’lere kadar İngilizce literatürde bile “Boşnak Türkler” (Turkish Bosniacs) olarak geçen terimin Sırp ve en az onun kadar saldırgan olan Hırvat milliyetçiliklerinin tesiriyle olsa gerek 1920’li yıllardan Milman Parry ile başlayan ve öğrencisi Albert Lord tarafından devam ettirilen çalışmalarda devamlı olarak “Sırp”, “Hırvat” veya ikisi arasında uzlaşma sağlamaya yönelik bir kullanım/ifade olan “Sırbo-Hırvat” (Serbo-Croatian) kullanılmıştır. Daha az kullanılan ve tarafsız gibi görünen terimler ise “Yugoslav” veya “Güney Slav” olmuştur. Böylece bir ölçüde anlaşılması mümkün olan “Turk” ibaresine olan düşmanlık o kadar ileri götürülmüştür ki “Boşnak”lık da yok sayılmıştır. Söz konusu literatürde, “Boşnak”lardan mecburen bahsedilmesi gerektiğinde sadece içi boş bir ifade olarak “Müslümanlar” (Moslems) ibaresi kullanılmıştır. Tabii bu konuda sadece Albert Lord’u ve hocasını suçlamak yanlış olacaktır. Çünkü her ikisinin de teorilerini oluştururken fikirlerini takip ettikleri Sloven Matija Murko 1929 yılında yayınladığı çalışmasında “ne Sırp ne de Hırvat olan” Boşnaklar için “bir de Müslüman destan geleneği var ve bu ikisine de uymayan topluluğu daha genel bir terimle Yugoslav olarak adlandırmak uygun düşer” demektedir (Çobanoğlu, 2017 392-393).

açıklanır. Çünkü “sözlü teoriye göre ezberle irtical birbirini engellemektedir.” Günay’ın tespitinde “Türk âşık tarzı hikâye ve türkü söyleme geleneğinde, Lord’un teorisinin aksine ezber ve irtical (serbest kompozisyon) yan yana yaşamakta ve gelişmektedir (...) Türkülerin çekirdekleri sabittir ve farklılık yardımcı unsurlarda meydana gelmiştir.” (Günay, 1999: 24) Farklılığı ortaya çıkaran irticalin gücü, sanatçının yaratıcılığıdır ve bu; yeteneği islevselleştirme, aktifleştirme, dinamikleştirme eylemidir. İrticalden doğan versiyon ve varyantlar²⁰⁰, âşığın farkındalıkla değil kendini kaptırdığı sanatkârlıkla ortaya koyduğu yepyeni yaratımlardır. Günay, Natalia Moyle’un Lord’un teorisinen hareketle yaptığı “The Techniques of Turkish Minstrels” (Türk Âşık Şiirinin Teknikleri) adlı doktora çalışmasında bu yaratımlarla ilgili Türk âşıklarına yer verdiğini ifade etmiştir. Ancak Umay Günay’a göre Moyle, bu âşıkların usta malı ezberlerinden, irticalen ortaya koydukları yeniden yaratımlarından ve bu yaratımların bağlı olduğu şiir çekirdeklerinden bahsetmekle beraber bu çekirdeklerin niceliğiyle ilgili bir açıklamaya yer vermemiştir. Günay ise bu şiir çekirdeklerinin kafiye ve rediflerden oluşan ayak dizeleri olduğunu belirtmiş ve oldukça işlevsel olarak kullanıldıklarını farklı âşık adlarına kayıtlı benzer şiirlerden örneklerle ortaya koymuştur. (1990: 33-34). Bu çekirdek unsurlar, şiirde usta malı icranın unutulmaması ve ezberlenmesinde kolaylık sağladığı gibi şiirin bazı dize ya da sözcüklerinin unutulması durumunda da yeniden yaratımın temelini oluşturmaktadır. Çeşitlenme; benzer metinlerin ortaya çıkması ve kimi zaman bir manzum parçanın asıl sahibi dışında başka âşıkların adıyla anılmasına da neden olmakta, bazen de ayak yani çekirdek ve tema aynı olmakla birlikte başlı başına yeni bir yaratımın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Özellikle sefer serencamlarında hem olayların anlatıldığı mensur kısımlarda hem de sefere çıkarken aileden biriyle yahut ustasıyla söyleşmesinde veya sefer esnasında diğer âşıklarla karşılaşmalarında her bir varyantın yepyeni bir metin olduğu gerçeği belirginleşmektedir. Bu çalışmada Azerbaycan sahasında Gızılvang kentinden Âşık Ali’nin Türkiye seferinin serencamı ile ilgili dört ayrı anlatma tespit edilmiştir²⁰¹.

²⁰⁰ Öcal Oğuz; bir metnin herhangi bir tekrarının versiyon, en tipik versiyonlarından az ya da çok uzaklaşan versiyonlarının ise varyant olduğunu; versiyon için “benzer metin” varyant için de “eş metin” ifadelerinin kullanılması gerektiğini; bütün varyantların birer versiyon olduğunu ama bütün versiyonların birer varyant olmadığını ifade etmiştir. Ona göre her kültür dairesi bir “eş metin çevresi”dir. (Oğuz, 2000: 24-27).

²⁰¹ Ehliman Axundov, “Âşık Alı ve Əsmər Xanım” *Azərbaycan Dastanları/V*, Lider Nəşriyyat, Bakı 2005, ss. 247-278.

Hüseyn İsmayılov, “Âşık Alının Türkiyə Səfəri”, *Azərbaycan Folkloru Antologiyası/III*, Səda

Azərbaycan Folklor Antologiyası anlatması və Azərbaycan Folklor Külliyyatı anlatması aynı eş metnin Hüseyn İsmayilov tarafından farklı kaynaklarda tamamen aynı kelime kadrosuyla farklı zaman dilimlerinde yayımlanmış biçimidir. Ancak diğer iki kaynaktan HDD varyantında Âşık Ali'nin Ağ Âşık'a çırak verilmesiyle başlayan serencamda kahramanın erginlenme ve olgunlaşma safhalarına dair mensur bölümlerde verilen bilgiler de dâhil Âşık Ali'nin ustasıyla yaptığı deyişme ve ustasının imtihanından geçişine dair hiçbir manzum ve mensur bilgi, AFK varyantında da onunla aynı olan AFA versiyonunda da AD varyantında da yer almamıştır. HDD varyantı, üstadnamesiz; AFK ve AFA varyantları Âşık Musa, Âşık Elesger ve Âşık Qul Allahqulu'dan üstadnamelerle başlamıştır. AD varyantında ise Şikəstə Abbas, Xəstə Qasım ve Dəllək Murad'ın üstadnameleri okunarak hikâyeye geçilmiştir. Hikâyelerin mensur kısımlarında da Âşık Ali'nin babası, nişanlısı, nişanlısının babası, seferlerindeki yol arkadaşları, himayedarları gibi vaka kişilerinin isimleri ve bizzat vaka örüntüsünde de farklılıklar mevcuttur. AFK ve AFA varyantında Ali'nin babası İmirzə Kişi, nişanlısı Bədi Xanım, nişanlısının babası Niftalı Bəy'dir. HDD varyantında Ali'nin babası Kalvayı Mirzə, nişanlısı Bədi Xanım, nişanlısının babası Niftalı Bəy'dir. AD varyantında ise Ali'nin babası Qənbər Kişi, nişanlısı İsmət Xanım, nişanlısının babası ise Şihəli Bəy'dir. Ancak genel olarak her varyantta sefere Âşık Duraxan ile çıkışına, Âşık Yığval ve Esmer Hanım'la karşılaşmalarına yer verilmesi bütün çeşitlenmelerin ortak noktasıdır. Her varyantta hem söz veya söz grubu değişiklikleri hem de bölüm farklılıkları ve karşılaşmaların meclis sırasında da farklılıklar vardır. Bazen âşıkların söyledikleri bendler karşılıklı değiştirilmiştir. AD varyantında diğer varyantlara göre Ali ve Yığvalın bendleri yer değiştirmiştir. Bu ayrılıklar, kaynak kişilerin farklı oluşu ve hikâyeyi değişik menbalardan öğrenmeleriyle ilgili olmalıdır. Şiirler üzerinden örneklenecek birkaç farklılık aşağıya çıkarılmıştır.

Neşriyyatı, Bakı 1999, ss. 422-454. [Daşkənd kənd sakinisi Aşiq Hacı Bayramovdan (65 yaşlı) yazıya alınmışdır (İsmayilov, 1999: 733)].

Hüseyn İsmayilov-Əziz Ələkbərli, "Aşiq Alının Türkiyə Səfəri" Azərbaycan Folkloru Külliyyatı/XVII, Nurlan Neşriyyatı, Bakı 2010, ss. 373-413. ["Aşiq Alının Türkiyə Səfəri" dastanı Aşiq Hacı Bayramovdan (67 yaşlı) yazıya alınmışdır. (İsmayilov və Ələkbərli, 2010: 418)].

Mürsel İ. Həgimov, "Aşiq Alının Türkiyə Səfəri", *Halgımızın Deyimləri və Düyümləri*, Maarif Neşriyyatı, Bakı 1986, ss. 322-368. (VI. Ümumdünya Gənclər Festivalı Laureatları Aşiq İmran Həsənov, Aşiq Mahmud Məmmədov).

Tablo 2.4. Âşık Ali Serencamının Varyantlaşması

AFA-AFK	HDD
Aldı Aşık Alı görek ne dedi: Gendine aşığam deyen, aşıxsan meydana gel, Namerd girmez bu meydana, merd isen meydana gel. Gendi olan gendisini öymeyi layıx döyül, Şimdi sazın alemine, bu cengi-dövrana gel. Yığval Sən ki, varsan bir adasan axırsan ümməna gəl, Mən danışım, sən qulax as, mərfətə, ərkanə gəl. Sən satansan, mən də alan, açkının mətahını, Malın satma hər nadana, xırdarın alana gəl. (AFA: 430-431), (AFK: 383-384)	Aşığ Alı Kendine Aşıqam deyen, Aşıqsan meydana gel. Namerd gelmez bu meydana, Merd isen, merdana gel. Kendi olan kendisini Öymeyi layig deyil, Sazını al eline, Bu cengi- cövləna gel. Aşığ Yığval Sen damlasan, men deryayam, Ahıban ummana gel. Men danışam, sen gulag ver, Me'rifet erkana gel. Sen satansan men alanam, Açgının dükənini, Serraf menem hırd eylerem, Metahın alana gel. (HDD: 342-343)
AD	
Aldı Aşık Yığbal görək nə dedi: Kəndinə aşıqəm deyən, Aşıqsan meydana gəl. Namərd girməz bu meydana, Mərdisən meydana gəl. Gücü olan kəndisini Öyməyi layiq deyil, Al əlinə çöngürünü, Bu cəngi dövrana gəl.	Aldı Aşık Alı cavabmda: Mən dəryayam, sən adasan, Axırsan ümməna, gəl, Mən danışım, sən qulaq as, Mərfəti kamala gəl, Mən satanam, sən alansan, Açgının dükənini, Malını nadana satma, Matahın alana gəl. (AD: 255)

Benzer bir varyantlaşma başka pek çok metinde karşımıza çıkabileceği gibi Âşık Şenlik'le ilgili anlatmalarda da karşımıza çıkmaktadır. Adil Özder'in "Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları" adlı eserinde yer alan Sümmanî'nin Çıldır Seferi anlatmasında yer alan Şenlik-Sümmanî karşılaşması ile Orhan Özbek'in "Âşık Şenlik Değişmeler Karşılaşmalar" adlı eserinde yer alan sefer ve karşılaşma metinleri arasında belirgin farklılıklar mevcuttur. Abdülkadir Erkal da "Âşık Sümmanî Divanı" adlı eserinde elinde bulunan cönkleri kaynak göstererek "Sümmanî ile Âşık Şenlik Karşılaşması" başlığıyla Sümmanî'nin Çıldır seferine yer vermiştir (2010: 83-103). Adil Özder, değişimleri Şavşatlı âşıklar Mecit mahlaslı Abdülmecit Toktemir ve Yanguni mahlaslı Gülpaşa Toktemir'den aktardığını (1965: 53) belirtmiştir. Orhan Özbek ise Şenlik'le ilgili bu eserin doğduğu topraklarda yaptığı yedi yıllık çalışmanın bir sonucu olduğunu (1969: 4) kaynak kişi vermeksizin ifade etmiştir. Özder, Şenlik'in şöhretini duyan ve o zaman 25 yaşlarında bir delikanlı olan Sümmanî'nin onunla karşılaşma arzusuyla Çıldır'a geldiğini ve Sümmanî-Şenlik karşılaşmasının Çıldır'ın

Suhara köyünde Şenlik'in evinde bir sohbet havasında gerçekleştiğini, Abdülkadir Erkal ise Sümmanî'nin Ardahan'ın Ur köyünde onun mahlasını kullanarak Şenlik'in karşısına çıkan Sefilî adlı bir âşığın Şenlik'in hiçbir muammasını açamayıp kaçması üzerine adını kurtarmak için önce Ardahan'a sonra da Çıldır'a sefere çıktığını ve iki âşığın Şenlik'in evinde karşılaştıklarını ileri sürmüştür. Adil Özder'in rivayetine göre Şenlik'in anası, oğluna Sümmanî evlerinde konuk olduğu için ona hasım gibi davranmamasını tembihlemiş, Şenlik de annesinin arzusunu kırmamıştır. "Atıp tutma, incitme ve yenmece yoluna gidilmemiştir." (1965: 52-53) Oysa Orhan Özbek anlatmasında maşukası Gülperi'yi arama serencamında Narmanlı Sümmanî'nin önce Posof'a Âşık Zülalî'nin evine yolu düşer ve ilk kez burada Şenlik'le karşılaşır. Şenlik-Sümmanî-Zülalî arasında yenişme olmaksızın yine konukluğuna hürmeten Sümmanî'nin açtığı "bir kere düştü" ayağıyla bir nazireleşme gerçekleşir (1969: 50-54). Bu nazireleşme, Adil Özder varyantında ve Abdülkadir Erkal rivayetinde yoktur. Yalnızca Orhan Özbek varyantında mevcuttur. Orhan Özbek varyantındaki bu küçük meclisin ardından âşıklar ayrılırlar. Ancak Sümmanî, Şenlik'le mutlaka karşılaşmak istemektedir. Çıldır'a gitmek üzere yola çıkar ancak Şenlik'in Posof'ta Nebi Ağa'nın düğününde olduğunu öğrenir ve düğün evine gider. Adil Özder'in de manzum kısımlarını benzer metinler olarak yayımladığı karşılaşma, Orhan Özbek varyantına göre bu düğünde gerçekleşir. Adil Özder'in birinci meclis olarak "Açış Divanı" başlığıyla verdiği "divanî" biçimindeki "ben" redifli söyleşme (1965: 53), Orhan Özbek varyantında beşinci meclis olarak bazı telaffuz ve söz kadrosu farklılıklarıyla yer almıştır (1969: 62-63). Abdülkadir Erkal rivayetinde ise Şenlik, "merhabalaşma" sadedinde Sümmanî'ye söylediği "merhaba" redifli bir divanî ile karşılaşmayı açar. Sümmanî de ona yine "hoşlaşma-merhabalaşma" sadedinde "gardaş" redifli bir koşma söyler ve "ben" redifli divanî söyleşme ikinci meclis olarak yer alır (2010: 88-90) Şenlik'in "merhaba" redifli merhabalaşma-hoşlaşma divanisi ile Sümmanî'nin "gardaş" redifli koşması, Adil Özer varyantında hiç yer almamasına karşın Orhan Özbek varyantında âşıkların birbirine methiyeleri sadedinde son sözleri olarak verilmiştir (1969: 67-68). "Merhaba" redifli şiir, Abdülkadir Erkal varyantında üç dörtlükten oluşmuş ve Şenlik tarafından açılış divanisi olarak söylenmişken Orhan Özbek varyantında iki dörtluktur ve son methiye sözü olarak yer almıştır. "Gardaş" redifli şiir ise her iki varyantta da üç dörtluktur. Erkal varyantında "hoşlaşma-merhabalaşma"

bölümünün bir parçası ve ikinci şiir olarak yer alırken Orhan Özbek rivayetinde Şenlik'ten önce Sümmanî'nin methiyesi şeklinde son söz olarak yerini almıştır.

Burada “Sözlü Kompozisyon Teorisi”nin aynı vaka ve şiirsel icralarla ilgili eş ve benzer metinlerin olabileceği düşüncesinden hareketle her üç varyantta da (Erkal, Özbek, Özder) bulunan ve farklı meclis sıralamasında yer alan “ben” redifli divanî söyleşme, örneklem olarak seçilmiş; bu manzum diyalogun hikâye ve karşılaşma içindeki yeriyle birlikte söz kadrosundaki değişiklikler de italik işaretlemeyle diğer şiirlerde de gözlenen benzer değişikliklere ışık tutması açısından üç ayrı benzer metin halinde dikkate sunulmuştur:

Tablo 2.5. Şenlik-Sümmanî Karşılaşmasının Varyantlaşması

Abdülkadir Erkal Varyantı
Aldı Şenlik: Derdim ondur dokuzunu <i>demenem ağıyâra ben</i> <i>Sekizde arzumânım var yediye âvâre ben</i> Beş benim <i>kesb-i kârımdır</i> dörde <i>kılam</i> temenna İkiye muhabbetim var yalvarıram bire <i>ben</i> Aldı Sümmanî: <i>Elestü bezminde geldim Hak ile ikrâra ben</i> <i>Hamd olsun hamd u senâya düşmedim inkâra ben</i> <i>Adamı kâmil eyleyen ârif-i irfan imiş</i> <i>Ya niçin cân fedâ etmem böyle bir hünkâra ben</i> Aldı Şenlik: Otuz iki derdim vardır kırk sekiz <i>devâ</i> ile Üç yüz altmış altı <i>burcu on iki sahrâ</i> ile Çardır mezhep, çardır kitap, çar gönül sevdâ ile <i>Tasdik-i ikrâr eyledim düşmedim inkâra ben</i> Aldı Sümmanî: <i>Otuz iki farzı beyan ettin kırk sekiz Cuma ile</i> Üç yüz altmış altı gündür <i>mâhı bir sene</i> ile <i>Okuyup ezber eyledim ilm ile imlâ ile</i> <i>Ta ezelden bend olmuşum öyle bir tüccâra ben</i> Aldı Şenlik: Elli <i>dörttür bâb</i> içinde demim var devrânım var Yetmiş bin <i>hicab içinde</i> bir <i>şâh-ı hubânım</i> var Altı bin altı yüz altmış altı <i>derdimin dermânım</i> var Şenlikem <i>şes hesabıyla</i> yâr oldum o yâre <i>ben</i> Aldı Sümmanî: <i>Farzı beyân ettin sen gayet be gayet</i> Yetmiş bin <i>hicab içinde</i> <i>Habibim nûr-ı Ahmet</i> Altı bin altı yüz altmış altı <i>ayet beyyînât</i> Sümmanî'yem gulam oldum öyle bir <i>haznedâra ben</i> (2010: 89-90).
Orhan Özbek Varyantı
Aldı Şenlik: Derdim ondur dokuzunu <i>söylemem ağıyare men</i> <i>Sekizinde bir arzum var yedi'ye âvâre men</i> Beş <i>menim kisbikârımdır</i> , dörde <i>kıldım</i> temenna İkiye muhabbetim var; yalvarırım bire <i>men</i> . Aldı Sümmanî: <i>Alestü bezminde geldim hakkımı ikrara ben</i> <i>Tanrıma hamdû senalar, düşmedim inkâra ben</i>

<i>Adamı adam eyliyen arif-i irfan imiş</i> Ya niçin can feda <i>etmem öyle bir hünkâra ben</i>²⁰². Aldı Şenlik: Otuz iki derdim vardır kırk sekiz deva ile Üç yüz altmış altı <i>burca çıktım üç sahra ile</i> Çardır mezhep, çardır kitap, çar gönül sevda ile <i>Tastik ve ikrar eyledim, varmadım inkâra men.</i> Aldı Sümmanî: Otuz iki farz bizimdir, kırk sekiz cuma ile Üç yüz altmış altı gündür <i>tam on iki ay ile</i> <i>Okudum ezber eyledim üm ile imlâ ile</i> <i>Tâ ezelden âşık oldum öyle bir hünkâra ben.</i> Aldı Şenlik: Elli dört farzın içinde demim var devranım var Yetmiş bin <i>mahbup içinde</i> bir “Şah-ı huban”ım var Altı bin altı yüz altmış altı <i>dert-dermanım var</i> Şenliğim <i>tâ haşre kadar yâr oldum o yâre men.</i> Aldı Sümmanî: <i>Elli dört farzı beyan eyledim gayet be gayet</i> Yetmiş bin <i>mahbup içinde habibim Nur-i Ahmet</i> Altı bin altı yüz altmış altı <i>âyet be âyet</i> Sümmanî’yim gulâm oldum öyle <i>bir hünkâra ben</i> (1969: 62-63).
Adil Özder Varyantı Şenlik: Derdim ondur dokuzunu <i>demezem ağyara ben</i> Sekizinde <i>bir arzum var yediden âvâre ben</i> Beş benim <i>kisb-ü kârımdır dörde kıldım temenna</i> İkiye muhabbetim var yalvarırım <i>bire ben.</i> Sümmanî: <i>Elestü bezminde geldim Hak ile ikrara ben</i> <i>Hamdolsun, hamd-ü senalar düşmedim inkâra ben</i> <i>Âdemi âdem eyleyen ârifin irfan imiş</i> Ya niçün can feda kılmam <i>öyle bir Hünkâra ben.</i> Şenlik: Otuz iki derdim vardır kırk sekiz <i>dâva ile</i> Üçyüz altmış altı <i>burca on iki sahra ile</i> Çardır mezhep çardır kitap çar gönül sevda ile <i>Okudum ezber eyledim çıkmadım kenara ben.</i> Sümmanî: Otuz iki farzı beyan kırk sekiz cuma ile Üçyüz altmış altı gündür <i>mah bir sene ile</i> Çardır mezhep, çardır kitap, çar gönül sevda ile <i>Okudum ezber eyledim düşmedim inkâra ben.</i> Şenlik: Elli dört bâlâ içinde demim var devranım var Yetmiş bin <i>hicap dâbında</i> bir şelr-i hûbanım var Altı bin altıyüz altmış altı <i>derdime dermanım var</i> ŞENLİK’im <i>şes hesap ile yar oldum o yara ben.</i> Sümmanî: <i>Elli dört farzı beyan ettim âyet-be-âyet</i> Yetmiş bin <i>hicap içinde Habib-i Nûr-i Ahmet</i> Altı bin altıyüz altmış altı <i>âyet tek beyyinat</i> SÜMMANÎ’yim gulam oldum öyle <i>haznedara ben</i> (1965: 53-54)

²⁰² Diğer ayak dizelerinde “men” şeklinde kullanılan zamirin bu dörtlükte “ben” şekliyle yazılmış olması, 1969’da basılmış olan eserin matbaadaki dizgisinden kaynaklanan bir problem olmalıdır.

Her üç çeşitlemeye de “Sözlü Kompozisyon Teoirsi”nin penceresinden bakıldığında aynı sefer metnin mensur anlatımlarının daha çok farklılaşmasına rağmen ve manzum kısımlara bakıldığında ortak bir biçim ve temadan bahsedilebilir. Ancak Albert Lord’un ileri sürdüğü gibi tamamen formüle edilmiş bir kalıba hiç farklılaşma olmadan bağlılık da söz konusu değildir. “Yugoslav Epik Halk Şiiri” adlı makalesinde Albert Bates Lord, mensur anlatımlardaki kişi, mekân farklılıklarına da hikâyenin nihayetindeki bitiş farklılıklarına da manzum kısımlaraki söz kadrosu farklılıklarına da formüllerden çok uzaklaşmak olarak değerlendirmemiştir. Anlatımlara metin merkezli yaklaşmış ve hep üzerinde çalıştığı farklı tarihlerde derlediği aynı hikâyeyi anlatan destan metinlerine aynı tema çerçevesinde şekillenmek ve formüle bağlı kalarak yeni metni oluşturmak penceresinden bakmıştır. Varyantlaşmalardaki kahraman değişikliğine kadar varan önemli bağlam farklılıklarını göz ardı etmiş, metnin sözlü gelenekte yaşıyor ve anlatılıyor olmasını, anlatıcının aynı tema etrafında benzer sözcüklerle metni yeniden kurarak geleneği sürdürüyor olmasını önemsemiştir (Lord, 2015: 229-233). Lord’un bu makalesindeki yaklaşımıyla çıkarılan yukarıdaki aynı manzum söyleşmenin bu üç varyantında Lord’un savı gerçekleşmiş, söz kadrosunda kısmen değişiklikler olmuştur. Ancak mensur kısımlar birbirinde tematik olarak çok uzaklaşmasa ve meseleye Sümmanî’nin Çıldır seferinin farklı anlatımları olarak bakılacak olsa da vaka kuruluşları, birbirinden oldukça uzaklaşmıştır. Dolayısıyla her anlatım ve şiirsel ifadenin bağlamı değişmiştir. Bu üç varyantta bazı manzum kısımların birinde bulunup bir diğerinde hiç bulunmayışı da “Sözlü Kompozisyon Teoirsi”ne yöneltilen bağlamı göz ardı edip metni ön plana çıkarma eleştirisini (Çobanoğlu, 1999: 252) haklı kılmaktadır. Bu kadar formül merkezli düşünmek yerine Umay Günay’ın da tespitiyle usta âşıkların şiir çekirdeklerini yardımcı unsurlarla zenginleştirerek farklı söz kadrolarıyla küçük ya da büyük değişikliklerle benzer metinli şiirler meydana getirebileceklerini hatta yepyeni yaratımların ortaya çıkabileceğini düşünmek yerinde olacaktır. Her ne kadar bağlamdaki dinleyici de şiirlere meclislerden âşinalık ve ezberlemek yönüyle vakıf olsa ve sanatkârdan aynı icrayı beklese de bir manzumeyi sürekli tekrar eden âşıkların bile aynı kelime kadrosuyla kendi söyledikleri bir şiiri birebir ikinci kez tekrarı mümkün değildir. Çünkü “âşıklar çok kere yarattıkları varyantlardan habersizdirler. Kendilerinin aynen tekrarladıklarına inanmaktadırlar. Âşıkların söz ettikleri vecid hâli onları kalıplaşmış metin fikrinden bir ölçüde uzaklaştırmaktadır.” (Günay, 1999: 24)

Kimi zaman dinlenip icrada öğrenilen şiir çekirdeğinin yeni bir varyanttan öte bir nazire doğurabileceği de göz ardı edilmemelidir. Türkiye sahasında Âşık Dertli'nin, Erzurumlu Emrah'ın “Şeytan bunun neresinde” ayaklı Azerbaycan sahasında Âşık Musa'nın “Ne günahı telli sazın” ayaklı şiirleri böyle bir nazire geleneğinin ürünüdür ve muhtemelen benzeklere kapı açan asıl kaynak, Dertli olmalıdır. Dertli'nin bir yaşam bağlamı rivayeti de taşıyan taşlamasının ayak dizesi (şiir çekirdeği) Emraha da ilham olmuş, bazı dizeleri birebir benzemekle birlikte çoğu dizeleri farklı olan aynı ayaklı bir taşlama da o söylemiştir. Dertli ve Emrah'ın aynı dönem şairi olmaları, hatta bir müddet eş zamanlı olarak Kastamonu'da Alişan Bey adlı bir aşiret beyinin himayesinde oldukları rivayeti, bu etkileşimin kuvvetli bir delilidir. Şiirin Azerbaycan sahasında ilham olması da muhtemelen âşıklık geleneğiyle özdeş gezginlik özelliğinin geleneği Türk dünyasının bir diğer coğrafyasına taşınmış olmasıyla açıklanmalıdır.

Tablo 2.6. Şeytan Bunun Neresinde Şiiri (Dertli-Emrah) Karşılaştırma

DERTLİ (1772-1845)	EZURUMLU EMRAH (?-1860/61)
Telli sazdır bunun adı Na ayet dinler ne kadı Bunu çalan anlar kendi Şeytan bunun neresinde	Halep'ten gelmiştir dalı Öter bülbül gibi dili Yemen'den alınır teli Şeytan bunun neresinde
Venedik'ten gelir teli Ardıç ağacından kolu Be Allah'ın sersem kulu Şeytan bunun neresinde	Aşkın narına dalmışım Mürşidi kâmil görmüşüm Dersimi pirden almışım Şeytan bunun neresinde
Abdest alsan aldın demez Namaz kılsan kıldın demez Kadı gibi haram yemez Şeytan bunun neresinde	Tarikatta bende oldum Taliplere bir bir sordum Hakikat yolunda kaldım Şeytan bunun neresinde
İçinde mi dışında mı Burgusunun başında mı Göğsünün nakışında mı Şeytan bunun neresinde	Er isen yolunu göster Gizleme kendini göster Er olandan nişan ister Şeytan bunun neresinde
Dut ağacından teknesi Kirişten bağlı perdesi Beyhey insanın teresi Şeytan bunun neresinde	Müftü gibi yalan demez Söyler dili dolan bilmez Hâkim gibi haram yemez Şeytan bunun neresinde
Dertli gibi sarıksızdır Ayağı da çarıksızdır Boynuzu yok kuyruksuzdur Şeytan bunun neresinde	Ali üryandır ceddimiz Mürşidi kâmil kendimiz Tarikat yolu bendimiz Şeytan bunun neresinde
	Tarikat yolu bent oldu Söyleyen Emrah oldu Derd ü sırrım yürek oldu Şeytan bunun neresinde

Her ikisi de aynı yüzyılda aynı geleneği paylaşan ve gezginlik serencamlarına Alişan Bey'in konağında bir müddet dinlenme arası veren bu iki âşıktan Dertli'nin ikinci dörtlüğündeki “Venedik'ten gelir teli/Ardıç ağacından kolu” ifadeleri ile Emrah'ın birinci dörtlüğündeki “Halep'ten gelmiştir dalı/Yemen'den alınır teli” ifadeleri en fazla benzerlik arz eden bölümlerdir. Ayrıca her ikisinde de tematik olarak da söz kadrosu olarak da benzeyen Dertli'nin üçüncü dörtlüğündeki “Kadı gibi haram yemez” ve Emrah'ın beşinci dörtlüğündeki “Müftü gibi yalan demez/Hâkim gibi haram yemez” ifadeleri de muhtemelen sazı günah sayan zihniyete mukabil birbirini örnek alan bir karşı koyuşun ortak dili olmalıdır. Aynı dil, Azerbaycan sahasında Âşık Musa'nın Nahcivan seferinde Axund Qulam ve Molla Vəli'nin saz çalmanın haram olduğu iddiasıyla ona saldırıp sazını başında parçalamak istemelerine karşı söylediği “Nə günahı telli sazın”²⁰³ taşlamasında da görülür. Şiirdeki “Yeki şöcər, yeki dəmir (Bir ağaçtan bir demirden)/ Qazı kimi rüşvət yemir (Kadı gibi rüşvət yemez)/ Molla kimi cadu yazmır (Hocalar gibi büyü yapıp muska yazmaz)/ Axund deyil əhdin poza (Hocalar gibi sözünden dönmez)” gibi diğer iki şiiri çağrıştıran ifadeleri, Âşık Musa'nın, Dertli'nin ve Emrah'ın da muzdarip olduğu sazı günah sayan ortak tutucu anlayışa karşı benzer ve birlikte sergilenen bir dik duruşun dilidir. Elbette aynı geleneğe sahip aktörlerin birbirinin şiirlerini duyup etkilenmiş olmaları ihtimali de vardır. Tematik benzerlik, ortak savunma mekanizmasına bağlanmakla birlikte ölçüsü, ayakları şiir çekirdekleri kabul edilmeli; geri kalan kısımların birbirinden tamamen bağımsız âşığa özgü söylemler olmasından dolayı her üç şiir de özgün yaratımlar sayılmalıdır. Çünkü üç şair de farklı zaman dilimlerinde birbiriyle benzer ilhamlarla ve ilk ilhamı andıran anlam bağlamalarıyla şiirlerini söylemişlerse de biçimleri aynı olmak dışında hiçbirisi tamamen birbirinin aynı değildir. O halde bu durum, yalnızca nazire mantığı ile açıklanabilir. Üçünün şairi de döneminin nam salmış âşıklarıdır, görüleceği gibi şiirler de tematik hareket noktası ortak, yaratıcılık niteliği bakımından da güçlü şiirlerdir.

Mete Taşlıova bu konuya farklı bir bakış açısı getirmiştir. Özellikle aynı dönemde yaşamış ve zaman zaman bir araya gelmiş âşıklarda birbirinden

²⁰³ Şiirin ve vakanın ayrıntısı için çalışmanın “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Bağlamında Âşık Tipi” bölümüne bakınız.

etkilenmenin doğal olduğunu, manzum metinlerde benzeşme ve özdünçlemelerin olabileceğini; bunun özellikle âşık fasılları, düşünler gibi çeşitli meclislerde gerçekleşen karşılaşmalar ve toplu icralardan kaynaklanabileceğini belirtmiş ve “Halk şiirinde ‘ortak ayak’ veya ‘ortak şiir’ <konu, işleyiş, üslup, vb.> meselesi” ifadeleriyle açıklamıştır (2017:13).

Buradan yola çıkılarak âşık şiiri, her ne kadar farklı ulusların karakteristik şair tiplerine (Lord’un çalışma sahasındaki Müslüman Boşnak-Türkler dışında Sırp ve Hırvatlar gibi) veya aynı ulus içinde farklı coğrafyalardaki gelenek aktörlerinin uygulamalarına (Azerbaycan sahası ve Türk dünyasının farklı coğrafyaları gibi) millî olmak ve millî ölçü ve şiir geleneğinin bilgisine sahip olup geleneği devam ettirmek bakımından benzerlik gösterse de her bölge ve coğrafyadaki sanatçı ve verimlerle gelenek uygulamaları, nevişahsına münhasır bir niteliğe sahiptir. Her bir sanatçı/ozan/âşık taşıyıcılık işleviyle geleneği sürdürmekte icralarındaki bireysel başarı ve yaratımlarla kişisel varlık alanına kavuşmakta, nam salmaktadır. Özellikle Türk dünyasında bu durum, Lord’un ezberin irticali engellediği savının aksine irticali yaratıcılığın ön plana çıkmasıyla yeteneği işlevselleştirmenin millî bir örneği kabul edilmelidir.

3.3.1. Performans Teori ve Seferlerin İcra Bağlamları

Âşıklık icrası; başlı başına bir yaşam biçimi, bir aidiyet, bir tabiiyet, tiyatral bir gösterim, müzikal bir kompozisyon, bir saygınlık ölçütü, bir iletişim aracı yani hayata ve insana dair pek çok şeyi içinde barındıran bir sanatsal temsildir. Bu temsilin sözlü kültür geleneğinin bir parçası olarak ortaya çıkışı; ürünlerinin meydana geliş zamanı, sebebi, nerede nasıl işe koşulduğıyla ilgili oluşum ve akatarım bağlamlarını önemli kılar. Çünkü birer gösterimi, metni ve anlamı olan her bir bağlamı oluşturan gerçeklik, kurmaca, irtical, insan, zaman ve mekân öğeleri o temsilin taşıdığı anlama katkı sağlayan önemli unsurlardır. Âşık şiirini şekillendiren seferlerin hikâyeleri ve hikâyelerin şiirlerle icrası, bu bakımdan diğer sözlü metinlerden ayrılır. Çünkü tıpkı tiyatral bir gösterim gibi önceden hazırlanan bir mekânda yine hazırlıklı dinleyici ve izleyiciler önünde sazlı-sözlü bir performans gerçekleşmektedir. Bu performansın sazıyla-sözüyle, makamı ve metniyle, gösterimiyle bir bütünlük arz ettiği unutulmamalıdır (Guliyev, 2017: 264).

3.3.1.1. Performans Teori'nin Oluşum Süreci ve Manifestosu

Bağlam merkezli halk bilimi kuramları; 20. yüzyılla birlikte ortaya çıkmaya başlamış, halk kültürü üzerinde yeni ve farklı düşünceler ileri sürülmüş, folklor alanında yeni teoriler geliştirilmiştir. Folklor ürünlerine sadece metin penceresinden bakan anlayış terk edilmiş; işlevsel kuramın bakış açısıyla folklorik icralar; anlatıcı, dinleyici, metin ve metnin icra ortamının birlikte değerlendirildiği bir bütün olarak ele alınmış ve “bağlam” fikri ön plana çıkmıştır. “Tarihi-Coğrafi Fin Metodu”nun “urform” adını verdiği bir metnin ilk kaynağına ulaşma düşüncesinden uzaklaşmış, bir bütün olarak icraya odaklanılmıştır. Lord’un “Sözlü Kompozisyon Teorisi”yle mekanik yapısal özelliklerden yola çıkılarak gözlemleme, dinleyerek ve taklit ederek öğrenme sonrasında içselleştirerek yeniden yaratma sonucu oluşturulan folklorik ürünlerden bahsedilmektedir. Homeros’un meşhur destan metnlerinin böyle oluşturulduğu ileri sürülmüştür. Buradan hareketle formüllerin öğrenilmesi yoluyla ortaya konulan her irticalî metnin kendine özgü bir metin olduğu sonucuna varılmıştır. Ö. Çobanoğlu da “Bir icra; (performance), bir reproduksiyon değil, bir yaratmadır ve sadece bir müellifi olabilir.” (Çobanoğlu, 1999a: 249) ifadesiyle bu fikri destekleyen bir yorum getirmiştir. Milman Parry ve Albert Lord’un teorisiyle birlikte özgün metin kabul edilen her icra; anlatıcısı, dinleyicisi ve metniyle bağlamın birlikte bir süreç olarak kabul edildiği “Performans Teori”ye kapı aralamıştır. Ancak Performans Teori’nin “Genç Türkler”²⁰⁴ olarak tanınan yaratıcıları, “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ne diğer metin merkezli yaklaşımlar gibi olmak, sözlü gelenekten uzaklaşmak, yazılı metinlere dönüşmek, teorinin yaklaşımlarında destan türüyle sınırlı kalarak diğer sözlü ürünleri göz ardı etmek, formüllere takılarak folklor ürününü özündeki mesaj ve manadan koparmak gibi çeşitli eleştiriler getirmişlerdir.

Performans Teorinin temelinde halk kültürü ürünlerinin özünde olduğunu düşündükleri dinamizim fikri vardır. Teorisyenleri; kültür, halk, folklor kavramlarını yeniden tanımlama ihtiyacı duymuşlardır. Halka ait her şeye kültür, kültürü yaratıp yaşatan ve canlı kalmasını sağlayana halk, halkı inceleyen bilime de folklor²⁰⁵ gözüyle bakmışlardır:

²⁰⁴ M. Dorson’un cesaretleri ve çalışkanlıkları nedeniyle öğrencisi olan bir grup halkbilimci Amerikalı gence verdiği isim. Geniş bilgi için bakınız (Çobanoğlu 1999a: 214).

²⁰⁵ Daha geniş bilgi için bkz. Oven: 2005, Utley: 2005.

Dundes'in halk tanımı şöyledir: halk terimi en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün - ortak meslek, dil ve din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bu faktörden daha önemli olan nokta ise herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendine ait kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır (Ekici 2000: 5).

Bağlamın ön plana çıktığı bu yaklaşım, Richard M. Dorson ve onun “Halkbilimi Çalışmalarının Muhteşem Ekibi” dediği öğrencileri “Dan Ben Amos, R. Bauman, Alan Dundes, R. L. Baker, J. H. Brunvand tarafından yürütülmüştür. Halk kültürü ürünleri ve onların icrası, “Performans Teori” ekibi tarafından canlılık ve süreklilik niteliği taşıyan birer yaratım olarak değerlendirilmiştir: “Bağlam merkezli halk bilimi paradigması folkloru bitmiş tamamlanmış bir ürün değil, anlatan ve dinleyen arasında geleneksel anlatı yoluyla kurulan sanatsal (artistic) bir iletişim biçiminin içinde gerçekleştirildiği yaratıcı bir süreç (process) olarak kabul etmektedir.” (Çobanoğlu 2000a: 38)

Performans Teori'ye göre folklorik yaratımlar, onu yaratanlarla yaratıldığı zaman ve mekânla doğrudan ilişkili ve ayrılmaz bir bütündür. Folklor ürünü kim tarafından nasıl ve hangi şartlarda oluşturulursa oluşturulsun belli bir coğrafyaya, millete, millet içinde mikro halk gruplarına ve onların kullandığı dil ve üslup özelliklerine bir aidiyeti söz konusudur. O ulusun ve ulus içindeki küçük çevrelerin kültüründe yaşanan bütün dalgalanma ve değişiklikler, bu ürünlerin yapısı ve muhtevasına yansımaktadır. Ben-Amos tanımını, folklorun bu değişkenlik özelliğinden hareketle yapar, “yeni şişelerde eski şarap, eski şişelerde taze şarap” olabilir, der. (Ben-Amos'tan akt. Çobanoğlu 1999a: 289) O, folkloru derlemelerden oluşan koleksiyonlar olarak değil de sosyal hayat içinde bir iletişim süreci gibi görmüştür. Özkul Çobanoğlu söz konusu anlayışı iletişim özelliğiyle açıklamıştır:

Folklor, belli bir zamanda meydana gelen aksiyondur. O artistik (sanatsal) bir aksiyondur. O yaratıcılık ve estetik kaygıyı içine alır ve bunların her ikisi de kendiliklerinden sanat formlarında birleşmeye yüz tutarlar. Bu anlayışa göre folklor: sanatsal anlatım yoluyla oluşan karşılıklı bir sosyal etkilenmedir. Bu etkileşim, konuşma ve mimikle ilgili hareketlerin diğer tarzlarından farklıdır. Bu farklılık kültüre ait gelenekler seti üzerine kuruludur, o toplumun bütün üyeleri tarafından tanınır ve ona bütün toplum bağlanır ki bu durum folkloru iletişimin sanatsal olmayan formlarından ayırır (1999a: 295).

Sanatsal form kazanmış her kültür ürününün kendine özgü iletişim süreçlerinde icrasından kaynaklanan bir özel bağlamı vardır. Yaratım bağlamı, oluşuma özel küçük bir gruba sergilenmiş bir tarihi bağlam olabilir. Kültürü temsil eden bir bağlam ya da

gündelik yaşamla ilgili pratik bir bağlam olma ihtimali de vardır. Önemli olan kalıcılık niteliğidir. Bu yüzden bütün kayıp ve yeni katkılarla birlikte her yeni icra, bir yeni metindir. Onların da yayılma süreçlerinde işlevsellikle ilgili özel bağlamlarının olması oldukça doğaldır. Bu bağlamları özel kılan anlatıcıları, dinleyicileri ve metinlerinin o ana has oluşu ve hayatın gerçekliği gereği hiçbir anın tekrarlanamayışıdır.

Dundes'in ismiyle müsemma "Texture, Text and Context" (Sözeldoku, Metin ve Bağlam) adlı eseri, bu üç pencereden folklor ürününü inceleyerek metnin canlı ve dinamik dünyasına nüfuz etmeye çalışmaktadır. Âşık seferlerinin temelinde de doğrudan insan, toplum ve hayatla ilgili bir canlılık ve hareket mevcut olduğundan bu metinlerin "sözel doku"ları ve oluşum bağlamları, sosyo-kültürel halk hayatına etkileri ve katkıları bakımından üzerinde durulması gereken farklı bir inceleme alanı olarak değerlendirilmelidir.

3.3.1.2. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde "sözel doku"

Halk kültürü ürünlerinde "sözel doku", ürünün dilbilimsel özelliklerini içine alan yapıya verilen addır. Elbette dilbilimsel oluşu, sanatsal yapısıyla kaynaşan yönlerinden bağımsız düşünülemez. Bir şiir, atasözü veya deyimde yer alan musiki unsuru, onu şiirsel kılan aliterasyon ve asonansalar, kafiye ve redifler yönüyle ve o dilin kültürüne özgü sözcüklerle dilbilimsel olmakla birlikte estetik bir bağlama sahiptir ve nevi şahsına münhasırdır. Sosyal iletişim ortamlarının temel gereklerinden biri ödünçlemeler ve birbirinden etkilenmeler olsa da aynı kültür içinde mümkün olan ödünçlemelerin farklı kültürler arasında olması beklenmez. Çünkü bir dilden diğer bir dile en zor aktarılan metinler şiirsel metinlerdir ki mutlaka en başarılı çeviride bile gerek sözdizimsel kayıplar, gerek ahenge dair kayıpların yanında en mühimi duygu aktarımındaki kayıplardır ki bu da "sözel doku"nun cümlelerin bağlamına etkisi anlamına gelmektedir. Yine de bir metnin genel hatlarıyla başka bir dile aktarılabileceği ancak dokunun birebir aktarımının mümkün olmadığı gerçeği değişmez bir saptamadır (Dundes, 1998:109).

Bu yüzden söz konusu âşık icraları ve âşık seferlerinin hikâye bağlamlarının aktarımı olduğunda da aynı problemlerin ortaya çıkacağı muhakkaktır. Çünkü şiirde mümkün olmayan çevirinin hikâye anlatılarında da karşılaşmalara has terim anlamlı sözcükler, muammalardaki kapalı anlamların kendi dilinde dahi şifreliyen bir başka dile aktarımındaki zorluklar, mazmun değeri ifade eden kalıp anlamların

aktarımındaki zorluklar, mistik altyapılı gelenek aktarımlarında yöreye veya döneme has gelenekleşmiş ritüeller ve benzeri pek çok yönüyle sefer anlatıları, kendilerine mahsus ve özeldir. Bu bakımdan sefer serencamları ancak ait olduğu ulus içinde bulunduğu bölgeye has sanatkârlar tarafından taliplisine akatarılabilecek müstesna metinlerdir. Kendisinin özgeliği anlatıcısını da özge kıldığı gibi kahramanını, metnini, akışını ve akışa has töreleri de özge kılar.

Üstadnamelerle başlayan seferlerin “Üstaddar üstadnaməni bir dәмəz iki dәyər biz dә dәyək iki olsun” (...) üç olsun” (İsmayılov-Ələkbərli, 2010/XVIII: 322). Şeklindeki üç tekrarlı üstadname arasındaki bir çeşit formel ifade bile Azerbaycan’da sefer hikâyesine münhasır terimsel “üstadname” anlamıyla birlikte usta malı söyleme geleneğini, bunu yaparken ustaya saygısını göstermekteki vefayı, ustasının kelime kadrosuna hâkim olacak kadar ustalaşmayı, coğrafyası ve yöresinin ağzını ve dimağındaki kelime kadrosunu kullanmayı ve daha pek çok şeyi ifade etmektedir.

Türkiye sahasında da usta malı söyleme ve ustasını yad etmek üzere söz başında hikâyeyi anlatmadan ustasının bir türküsünü söyleme yaygındır. Bu da aynı şekilde bir vefa örneği olarak gelenekleşmiştir. Ustaya saygı o derece yüksektir ki Feymanî’nin ustalarından Kul Mustafa ile atışmasında ona muamma olarak sorduğu ve geleneksel olarak âşığın müktesebatında da mevcut olan “lebdeğmez”²⁰⁶ terimsel çağrışımı, ustasınca anlaşılamamış; hatta tapşırma dörtlüğünde muamma sorduğunu belirtmesine rağmen ustası, kendi tapşırmasını ayak işleyerek devam ettirmiştir. Bu tamamen âşıklıkta ustalaşmakla ve ustasını da aşmakla ilgili bir durumdur ama Feymanî bununla ustasına benlik gütmemiştir. Karşılaşma, Artun’un kitabında bir atışma metni olarak yayınlanmış ancak inceliğine dair Artun tarafından da herhangi bir açıklama veya “lebdeğmez muamması” vurgusu yapılmamıştır. (1996: 468-470). Zekice ve ustaca hazırlanan muammanın “sözel doku” suna ait “Elde değmez başta değer”, “Kars’ta değmez Muş’ta değer”, “Kahramanmaraş’ta değer”, “Dilde değmez başta değer”, “Kırkta değmez beşte değer” ifadeleriyle ayak dizelerine gizlenen “muamma” beş dörtlüğün ayak dizelerinde tekrar tekrar sorulmasına rağmen açılammış, ayak dizesi zannedilerek usta tarafından “ş” ayağı işlenerek devam edilmiştir. Görülmeyeni göstermek de yine ustasını aşan ustaya kalmıştır. Metne dair açıklama, Feymanî’nin kendisi tarafından sözlü mülakat esnasında yıllar sonra kimseyi incitmeyecek biçimde yapılmış; Feymanî, bir âşıklık

²⁰⁶ Lebdeğmez, dudak ünsüzleri olan b, m, p ünsüzlerini kullanmadan söylenmiş şiir (Kaya 2020: 327).

uygulaması ve nazım biçimi olan “lebdeğmez”i sorduğunu ancak ustasının ayağı işleyerek nazireler söylemeye devam ettiğini kendisini kafiyeleri zayıf işlemekle eleştirdiğini ama kendisinin kastının kafiye işlemek değil lebdeğmez muamması olduğunu ve ustayı bozmadığını takılmacılar yapmaya devam ettiğini belirtmiştir²⁰⁷.

Burada olduğu gibi özellikle lebdeğmez, tecnis²⁰⁸ gibi sözcüğün yapısal formundan kaynaklanan nazım biçimleri, âşık şiirinde dolayısıyla sefer serencamları içinde oldukça ustaca kullanılan ve metnin sözel dokusuna sanat değeri katan icralardır. Âşık Ali’nin anası Fatma arvada (avrat/kadın) sevdiği Besdi Hanım’a aşkını anlattığı tecnis, böyle bir sanat örneğidir.

Hebibimdi, tebibimdi²⁰⁹ Besdi yar,
Uydu könlüm o dildara²¹⁰ dolandı.
Vefasız dünyanın vefalı yarı,
Emr eyledi, düz ilgari²¹¹ dolandı,
Tay olmaz²¹² sedrine bir geyri sine,
Goymadı goynuna bir geyri sine.
Yarım meyl etmedi bir geyrisine,
Geldi neçe zülfü gara dolandı.
Yazı hagdan oldu, o doldu yandı,
Herden²¹³ ebrü teki²¹⁴ o doldu yandı.
Sevde aleminde od oldu yandı,
Alı semenderdi²¹⁵, nara dolandı (Hekimov, 1986: 328).

Âşıkların sefer serencamları içinde söyledikleri her bir türkü, güzelleme, taşlama, tecnis ya da muhammese özgü seçtikleri uyakların ölçüleri, rediflerin ekli veya sözcüklü biçimleri, cinaslı uyaklar da metnin sözel dokusuna has girift yapıyı daha da sanatkârına özgü kılmakta, ustalığın kudretini açığa çıkarmaktadır. Çoğu zaman maksadın yarışma olduğu âşık karşılaşmalarında dili en mahir kullanan kişi, yarışmanın galibi olarak diğerini kimi zaman bir hiç mesabesine indirerek sazını da elinden alabilmektedir. Sazını teslim eden âşığın artık bulunduğu çevrede sözünün kıymet-i harbiyesi kalmadığından âşıklığa dair söz söyleme hakkını da kaybetmiş olmaktadır.

²⁰⁷ İlgili mülakat 03.12.2022 tarihine telefonla yapılmıştır. Ses kaydı Birsan Akpınar arşivindedir.

²⁰⁸ Tecnis: Dizeleri cinaslı kafiyelerle kafiyelendirilmiş koşma tarzı şiirlere verilen ad (Kaya, 2020: 840). Not: Cinaz, anlamları farklı yazılışları ve söylenişleri aynı olan sözler (Kaya, 2020: 226), Klasik edebiyatta bir edebi sanat.

²⁰⁹ Hebibimdi, tebibimdi: Sevdigimdi, doktorumdu (aşk derdimin doktoruydu).

²¹⁰ Dildar: gönül sultanı, gönül evinin sahibi.

²¹¹ İlger: Söz verme, ahd, vefa, vaad (ATS/II: 689).

²¹² Tay olmaz: Eş olmaz (ATS/II: 1109).

²¹³ Herden: Bazen (ATS/II: 628).

²¹⁴ Ebrü teki: Kaşının biri

²¹⁵ Semender: Fars mitolojisine göre ateşte yanmadığına, hatta onu söndürdüğüne inanılan bir hayvan (...) kertenleğe benzer bir hayvan (ATS/II: 1029).

Serencam metinlerinin ait olduğu coğrafya veya yörenin dili ve söyleyiş üslubuyla anlatılması, halkın anlayabileceği sade bir dil kullanması elzemdir. Ayrıca âşıklık sanatındaki hikâye anlatma, hikâyeler içinde deyim ve atasözlerine, benzetmelere ve yakıştırmalara yer verme (Cerrahoğlu, 2013:191), türküler ve şiirler söyleme, karşılaşmalar yapma, karşılaşmalar içindeki terminolojik geleneğe uyma gibi özellikleri de ihtiva etmesi gerekir. Çünkü bunlar, muhatap kitlenin sefer hikâyelerinde serencamın anlatıcısından beklediği ve alışkın olduğu sözel doku özellikleridir. İlaveten bu icra, üslup ve dilbilimsel yapı, sefer hikâyelerinde kullanılan şiir biçim ve türleriyle anlatma üsluplarının da adlandırılmasında kolaylık sağlamakta çerçevelerinin çizilmesine yardımcı olmaktadır. Öcal Oğuz bu adlandırmaların Azerbaycan sahasında daha ayrıntılı ve düzenli olduğunu düşünmektedir:

“Şiir şekil ve türlerinin adlandırma bakımından Azerbaycan sahasında bir istikrara kavuştuğu görülmektedir. Ayrıca, tür adları bu sahada daha fazla ve düzenlidir. Geraylı, Koşma, Tecnis, Herbe-zorba, Divani, Muhemmes, Cinanname, Vücutname, Müseddes, Gıfılbend gibi adlandırmalara karşılık, Türkiye sahasında, şiirlerin koşma ve destan adına bağlandığı dikkati çekmektedir.” (Oğuz, 1997: 3)

Sefer serencamları içinde öncelikli olan irticaldir. Anlatıcı irticalen bir hikâye anlatırken aynı zamanda metin içindeki biyografik âşık serencamında âşıkların karşılaşmalarına dair irticali manzum parçalarla, söyledikleri türküler, yarattıkları türkülü hikâyeleri de aktarmaktadır. İrtical, bağlamın samimiyetini sağlamanın yanında âşığın sözünün gerçek kudretinin de mihengidir. Hazırlıksız, ustaca söylemek; âşıklıkta olgunlaşmış olmanın işaretidir. İrticalen, ustalıkla söylenen her söz, âşığın yetiştiği çevreden devşirdiği müktesebattır ve doğrudan kendisi ve yöresinin doğal fotoğrafıdır. Yaşadığı, bildiği ve her zaman konuştuğu dil; samimiyetle teline dökülür.

Bursa’da yaşayan Âşık Efkârî, Konya Âşıklar Bayramı dönüşünde Huzurî’yi ziyaret etmek ve diğer hemşehrileriyle görüşmek için memleketi olan Ardanuç’un Zor köyüne gelmiş; 11.11. 1967 tarihinde köy kahvesinde İzharî ve Fahrî ile karşılaşmıştır (Aytekin, 2014: 137). Bu karşılaşmadaki esprili üslupla meclisteki âşıklar ve dinleyicilerin bilip kullandığı yöreye mahsus kelime kadrosu, âşık karşılaşmalarındaki irticalin içtenliğine doğallığının güzel örneklerinden biridir.

Efkari

Karyesini merhum Keşfi Baba’nın
Eyledim ziyaret Âşık İzhari
Yoldaşım Huzuri Ali ebanın
Çok kıldım refakat Âşık Fahiri

İzhari

Gördüm şükür görmek isterdim sizi
Eyledim çok niyet Aşık Efkari
Güzel kelimelerin mest etti bizi
Her sözün bir hayret Aşık Fahri

Fahri

Ali kadri elbet aşık olanın
Her sözü bir sohbet Aşık İzhari
Gerçektir sözleri sadık olanın
Bezme verir lezzet Aşık Efkari (...)

Efkari

Bir kısır ver uygun olsun dişime
Yumuşığı gayet gider hoşuma
Yardım eder isez eğer işime
Hak da verir nusret Aşık İzhari

İzhari

Balcıya kovansız arı ne lazım
Ölmüş tavuklara darı ne lazım
Sana yetmişinde karı ne lazım
Bu da bir kabahat Aşık Efkari

Fahri

Bir hub vererek sürmeleri gözünde
Geygi kısa etekleri dizinde
Daha küçük çağrı üç otuzunda
Çok çirkin Melahat Aşık Efkari

Efkari

İki şair gelip kestiz yolumu
Set gibi çevirdiz sağ ve solumu
Ne kem yerde felek büktü belimi
Bu diyar-ı gurbet Aşık İzhari

İzhari

Aciz kaldım sözünüze gülmeden
Sen affeyle konuştuksa bilmeden
Baş belası Ahmet Özer gelmeden
Hemen eyle hicret Aşık Efkari

Fahri

Sinemde eğlenir sevdayı sürür
Bulur belasını eyleyen gurur
Kaçarsan elimden çok öyle şükür
Kalırsın selamet Aşık Efkari

Efkari

Efkari der güllerimiz aheste
Çağırır yar deyi kulağım seste
Bu da bir ilimdir olmaz herkeste
Ayrı bir keramet Aşık İzhari

İzhari

Aşık maşuk için can eyler heba
Döktü felek bizi çok kaptan kaba
İzhari der hani Huzuri Baba
Şimdi nöbet bizde Aşık Fahri

Fahri

Fahri der felekle çıkılmaz başa
Dünya Süleyman'a kalmadı haşa
İster elli yaşa ister bin yaşa
Ölümdür nihayet Aşık Efkari (Aytekin, 2014: 138-140)

Karşılaşmanın ikinci faslı olarak gerçekleşen bu atışmada üç âşığın da aynı yörenin insanı olmaktan kaynaklanan bir rahatlığı ve samimiyeti söz konusudur.

Telaffuz ve söz kadroları tanındıktır; birbirinin tavrına da söylediği sözün dokusuna da yabancılık hissetmezler. Özellikle tapşırmalardaki nispet “i”lerinde, âşık, mâşuk, Ali eba (Âli Aba: Ehlibeyt), ali (âlî: yüce), sadık (sâdık), aciz (âciz), heba (hebâ), haşa (hâşâ) kelimelerinde, ağız özelliklerinden dolayı uzun ünlülerin kullanılmaması dikkat çekicidir. Yine aynı nedenle “kestiniz” yerine “kestiz”, “çevirdiniz” yerine “çevirdiz” gibi yöresel telaffuzlar tercih edilmiştir. Aynı yöreden olan ve o anda mekânda bulunmayan Özerî mahlaslı Âşık Ahmet Özer için “baş belası” gibi ağır bir söz grubu, kullanmaktan çekinmemeleri, aralarındaki samimiyetin bu türden kaba saba şakaları kaldırabilmesinden kaynaklanmış olmalıdır.

Âşıklar arasında, atışmalar içinde, zaman zaman samimiyet olmaksızın da küfre varan ağır sözlerin yer aldığı görülmüştür. Muhibbî’nin Trabzon seferi sırasında Ermeni aşuglardan Coşkunî ile Muhibbî arasında bu küfürlerin en galiz biçimlerine rastlamak mümkündür (Özder, 1965: 28-33).

Sefer metinlerinde hikâye ve manzum parçalar içinde tapşıma, bağlama, tecnis, muamma, lebdeğmez, dar ayak, nazire gibi terminolojiye dair sözcükler geçtiği gibi bunların örneklerine de yer verilmektedir. Çalışmanın “Âşık Seferlerinde Karşılaşmaların İcra Töresi” başlığı altında ve alt başlıklarda bu ifadelerle dair bilgilere yer verilmiştir. Sefer serencamı içinde ise âşığın söylediği tür veya biçimler, geçiş cümlelerinde, terimsellikten ziyade hikâye akışı içinde dinleyicinin de bildiği bir icra töresi mahiyetinde geçer. Âşık şenlik’in Gürcistan seferi anlatmasındaki örnek ifade pek çok metindeki yüzlerce benzerinden biridir: “Abbas, odanın bir başından bir başına birkaç defa sert sert gezindikten sonra *bağlamalara* başladı.” (Özbek, 1969: 24)

Tıpkı halk hikâyelerinde olduğu gibi söz geçişlerinde “Molla Cüppan Məhəmmədin yolunu kəsməyinin səbəbini bildirmək üçün aldı, görək bu dəfə nə dedi (...) Aldı Məhəmməd.” (AFK/XXV: 319) gibi formel ifadelerin yanında özellikle atışma kısımlarında soru-cevaplı bilmece üslubu da yaygındır. Âşık Mahirî’nin İran seferi dönüşünde uğradığı Erzurum’da “Bahçeli Kahve”de Erbabî ile yaptığı karşılaşmanın bağlama-muamma kısmı bu türden soru-cevaplı bir atışmadır:

Aldı Erbabî:

Muamma şeklinde bir sözüm vardır,

Biri «çıktı girmez» nedir Mahirî?

Âşık olan bu mânaya âşına

İkinci girdi çıkmaz nedir Mâhirî?

Aldı Mâhirî:

Ezelden söylerim sözümün bendin,
Şeytan cennetten çıktı, girmez Erbabî.
Bir tilki tuzağı yaptı orada
İdris cennete girdi çıkmaz Erbabî.

Aldı Erbabî:

Okuduğum elif ile mimlerdir
Dîdemden dökülen kanlı nemlerdir.
Üçüncüsü çıktı girmez kimlerdir.
Ara ki bulasın âşık Mâhirî?

Aldı Mahiri:

Ehl-i diller sözün niçün taramaz
Âşık olan maşuk niçün aramaz
İmandır insandan çıktı giremez
Arar da bulurum âşık Erbabî (Gökalp, 1985: 76-77).

Bu tarz soru-cevaplı atışmalarda çoğu zaman “O nedir ki...” gibi soru cümleleriyle başlayan dizeler bulunur²¹⁶. Burada da “nedir Mâhirî”, (...) Ara ki bulasın âşık Mâhirî” gibi tekrarlı soru cümleleriyle “Arar da bulurum âşık Erbabî” gibi ayak dizesinde tekrarlanan cevap ifadelerine yer verilmiştir.

Örneklerden de anlaşılacağı gibi âşıkların biyografik hayatlarından kesitler yansıtan sefer serencamlarındaki sözel doku, halk hikâyesi anlatımlarındaki sözel dokuyla benzerlik arz etmektedir. Çünkü her iki anlatı türü de manzum parçaları, bu parçaların oluşum bağlamlarını yansıtan mensur kısımları, yöreleri, anlatıcıları ve icra bağlamı ve bağlamdaki dinleyicisiyle birlikte muhtevası itibarıyla da yapı yönüyle de benzer anlatılardır. İlhan Başgöz, âşıkların türkölü hikâyelerini incelediği makalesinde bu yapıyı “şiir artı nesir” şeklinde ifade etmiştir (2016: 294). Yer yer formel ifadelere, alkış ve kargışlara; yer yer atasözü ve deyimlere²¹⁷ de rastlanan anlatımlarla ilgili bütün bir sefer külliyyatının elde bulunan metinlerinin satır satır

²¹⁶ **Aşık Yadigar:**

O nedir ki, daldalarda ekildi?
O nedir ki, bədəninə vəkildi?
O nedir ki, mürəkkəbsiz çəkildi?
O nedir ki, aləm ordan keçər, hey.

Qurbanı:

O dişindir daldalarda ekildi,
O dilindir bədəninə vəkildi.
Qaşlarındır mürəkkəbsiz çəkildi,
O könlündür aləm ordan keçər, hey (...) (AFA/XXIII: 189).

²¹⁷ O idi ki, *sazının bemini-bem, zilini zil eyleyib basdı sineyi-sandığa. Götürdü görek ne dedi. Terefinden biz erz eyleyək siz şad olun* (AFK/XVII: 344). (...) *Söz tamama yetişdi. Ağ Aşık sazla dediyini, sözlə də dedi. Baxdı ki, Süsənbər mətləbi aldı. Fərsəti fəvta vermədi, sazın kökünü dəyişdi* (AFK/XVII: 347). (...) *Allah hamınızı evli-əşikli eləsin. (...) Amma baxdı ki, Süsənbərin halı heç özündə deyil. Bıçaq vursan qanı çıxmaz* (AFK/XVII: 357). (...) *Söz tamama yetişdi. Ümmilbanu ürəyi qəmli, gözləri nəmli, bayaqdı ipək saçlarından üç tel ayırdı. Basdı sineyi-sandığa. Aldı görək ürəyi yaralı, dili naləli nə dedi* (AFK/XVII: 361).

sözel doku incelemesi, kitaplık çapta hacimli bir eser veya eserler oluşturabilir. Bu bakımdan bu çalışmada sözel doku incelemesi bağlamında örneklem metinler üzerinden genellemelere gidilmiştir.

3.3.1.3. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde Metin (Text)

Âşık serencamlarının da serküştelerinin de temel çekirdeğini manzum parçalar oluşturur. Herhangi bir âşığın bir olay veya durum karşısında takındığı tutumu ifade eden manzum parçalar veya seyahatleri sırasında gittiği yerlerde karşılaştığı âşıklarla yaşadıkları serüvenleri yansıtan atışma metinleri, ya âşığın kendisi ya da bir başka âşık tarafından tasnif edilir. Gerçek hikâyesiyle yahut gerçeğe yakın veya tamamen gerçek bağlamından kopmuş kurmaca hikâyesiyle tasnif edildikten sonra bir serencam (sefer hikâyesi) veya serküşteye (türkü hikâyesi) dönüşür. İlhan Başgöz, bu türden metinler hakkında âşıkların ölümünden sonra hikâyeleşen biyografik öyküler üzerinden “legendizing” (efsaneleştirme/efsaneye dönüştürme) terimsel yaklaşımıyla bir oluşum bağlamı tanımlı yapmıştır. Âşıkların ustalarına duydukları derin saygı ve sevgi nedeniyle onların hayatından parçaları bazen efsaneleştirmek suretiyle abartılı üslup ve motiflerle süsleyerek bir halk hikâyesine dönüştürebildiğini ifade etmiştir. Ona göre âşık kimi zaman bunu tek bir şiirden hareketle de oluşturabilir, kimi zaman da çok sayıda şiirin arasına mensur ifadelerle yerleştirdiği kurmaca veya yarı kurmaca metin parçalarıyla da yapabilir (2016: 293). Asıl önemli olan bunun ne kadar gerçek ya da gerçekçi bir hikâye olduğu değil her bir yaratımın gelenek içinde geleneğe bağlı olarak aidiyeti bulunan halkın düşüncesini, felsefesini, hayat tarzını ne ölçüde yansıttığıdır. Sonuçta bu metinler tarihsel metinler değil sanatsal metinlerdir ve o pencereden değerlendirilmelidir. Bu bakımdan ait olduğu makro veya mikro ölçekteki coğrafyayı sanatkârıyla beraber en geniş çerçevesiyle yansıtmaya ve tanıtmaya özelliğini taşıması, metni kendi kategorisinde araştırmaya değer kılmak açısından yeterlidir.

Ayrıca âşık edebiyatı araştırmalarında âşıkların gezginlik süreçlerinde yaşadıkları ve ürettikleri değerlendirilip kayıtlanırken sözlü anlatım metinlerinin ve bilhassa âşık icralarının bir şekilde derlenip donmuş metinler haline getirilmesinin mümkün olmadığı, bu şekilde kayıt altına alınan her metnin eksik olduğu düşünülmelidir. Çünkü âşık icrası; bu icranın içinde olduğu çevre, anlatıcısı, dinleyicisi, olay örgüsü, her bir anlatımıyla başlı başına bir gösterimdir ve âşık performansı metni denildiğinde bu gösterimin tüm

unsurları bir arada düşünülerek tasavvur edilmelidir. Bu durumda metin kavramına daha kapsamlı ve geniş çerçeveli bakmakta yarar vardır.

Malzemesi ne olursa olsun, yaratıcısı kim “Tanrı, insan” olur ise olsun, insanın çevresi içinde gördüğü, algıladığı, biçim ve anlam yüklediği ne varsa “tabiat, iklimler, gök ve kâinat”, onları kendisi için anlaşılır ve ifade edilebilir bir anlatıma “genelde ve özelde” kavuşturmuş ise, bütün bunların her biri bir zihni yaratıcılık içinde bir metin biçimi ve içeriği kazanmış olur (Yıldırım, 2000: 37).

Dursun Yıldırım, bu tanımla insan zihninde algı ve izlenim olarak vücut bulan her kavramın yaratıma dönüşmeden önce de bir metin olduğunu vurgulamaktadır. Algının ve izlenimin yaratıma dönüşümü ise, biçim kazanmakla mümkündür. Âşıklık geleneğinde bu biçim sözdür. Sözün kurumsallaşarak temsil niteliği kazanması ise bir gelenek yaratmasıyla mümkündür. Sözle yaratılan kurumlardan biri âşıklık geleneği kurumudur ve bu kurumun temsilleri, sözlü kültür ortamında irticalen ses ve nağmeye kavuşarak kemiyet kazanır. Âşık seferleri özelinde ortaya konulan her bir serencam yahut bu sefer serüvenleri içinde doğan her bir serküşte, kendine mahsus icrasıyla başlı başına apayrı bir metindir. İster aynı kişi tarafından tekrarlansın isterse farklı bir sanatkar tarafından öğrenilip icra edilsin hiçbir metin, bir diğerrinin aynı olarak doğmaz. Yaşamda hiçbir an nasıl aynıyla tekrarlanamazsa söz de tekrarlanamaz. Sözün metnine de yansıyan bu mahiyeti, canlılık ve dinamizm anlamına gelir. Bu bakımdan yazılı kültür ortamına aktarılan her metin, Öcal Oğuz’un deyimiyle “akıp giden ırmaktan alınmış bir bardak sudan başka bir şey” değildir (2000: 99). Yani onu canlı kılan bağlamından kopmuş, dinamizmini yitirmiştir. Elbette bu sözlü anlatım metinlerinin kayıt altına alınmaması, yazılı kültür ortamına, elektronik kültür ortamına, sanal kültür ortamına (internet/“netlore”) aktarılmaması gerektiği anlamına gelmez. Ancak gerekli şartlar yerine getirildiğinde kayıt altına alınmış her bir metin, başka çalışmalara esin kaynağı olup katkılar sağlayacaktır. Metin Ekici, bu gerekliliği sadece metni derleyip kayıt altına almakla kalmamak; metni anlatıcısının kimliği, yaşı, eğitimi, memleketi, ikamet, icra yeri, anlatma zamanı ve anlatma ortamıyla birlikte derlemek olarak açıklamıştır (Ekici, 1998: 26). Bunun metne ve araştırma alanına katkısı, farklı icraları değerlendirirken de doğru tahlil edebilme ve her metni kendi bağlamı içinde tahlil edebilme imkânı vermesidir. Öcal Oğuz; aynı tema, kişi kadrosu, vaka zamanı çevresinde şekillenen ortak anlatımları, varyant ve versiyon terimlerini tanımlayıp Türkçe karşılıklarını teklifle değerlendirmiştir. Ona göre aynı vaka kuruluşunu veya hikâyeyi anlatan her bir anlatım birer versiyondur. Ancak bu anlatımların bazıları arasında tipik bir yakınlık ve çok fazla

benzerlik bulunurken bazıları ise zaman içinde kültürel değişikliklerin de etkisiyle büyük ve köklü farklılıklara uğramıştır. Bu yüzden daha dar bir anlatım çevresini içine alan ve birbirine daha çok benzeyen anlatımlar, versiyon kabul edilmeli ve “benzer metin” olarak adlandırılmalıdır. Daha geniş bir anlatım çevresini içine alan farklı bir kültür dairesi ve “eş metin çevresi”nde şekillenen anlatımlar ise varyant kabul edilmeli ve “eş metin” olarak adlandırılmalıdır (2000: 24-27).

Âşık seferleri içinde seferin kendine özgü hikâyesinin oluşturduğu anlatımlarla ilgili pek çok eş ve benzer metinlerden bahsedilebilir. Bu çalışma esnasında tespit edilen seferlere ait metinlerin eş metin ve benzer metinleriyle geniş bir bibliyografyası “Gelenek İçinde Seferlerin Yeri” başlığı altında kayıtlanmıştır. Öcal Oğuz’un bütün varyantların da birer versiyon olduğu düşüncesinden hareketle bu bibliyografyadaki her bir metnin eş ya da benzer metinlerine genel bir adlandırma ile versiyon gözüyle bakılmış ve verilerine ulaşılan her bir versiyonun künyesi çıkarılmıştır. “Albert Lord’un “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ndeki Âşık Tipleri ve İcra ile Âşık Seferlerindeki İcra Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar” başlığı altında yapılan metin tahlillerinde farklı kaynaklar üzerinde yapılan metin karşılaştırmaları, aynı kültür dairesi içinde de hikâye metinlerinin manzum kısımlarında ve vaka kuruluşlarında büyük ve köklü değişikliklerin olabileceği, buna bağlı varyantlaşmaların ortaya çıkabileceğini göstermiştir. Bu varyantlarda yalnızca vaka kuruluşları değil aynı zamanda kahramanlar ve serencam içinde onlara yüklenen işlevler de değişiklik göstermiştir. Bazılarında benzer olaylar ve bu olaylara bağlı benzer motifler ortaya çıkarken bazılarında olay örgüsü tamamen farklılaşmıştır.

Seferi hikâyeleri içinde Qurbani’nin Gence seferi serencamını anlatan altı versiyon tespit edilmiştir²¹⁸. Bunlardan “Azerbaycan Destanları” (AD) içinde iki ayrı versiyon vardır. Bu iki versiyondan biri “Qurbani” başlığıyla verilmiştir²¹⁹ ve AFK versiyonuyla

²¹⁸ I. versiyon: Aziz Ələkbərli– Ayten Cəfərova, “Aşıq Qurbani”, *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, (XXIII. Kitab Nahçıvan Numunələri) Nurlan Nəşriyyatı, Bakı 2011, , ss. 183-207.

II. versiyon: Hüseyn İsmayilov-Əziz Ələkbərli, “Qurbani”, *Azərbaycan Folklor Külliyyatı*, C. XIX, (Dastanlar IX. Kitab), Nurlan Nəşriyyatı, Bakı 2010, ss. 3-86.

III. versiyon: AFK/XIX: “Qurbani (Dastanın Diri Versiyası)”, ss. 87-107.

IV. versiyon: Məmmədhusəyn Təhmasib- Əhliman Axundov, “Qurbani”, *Azərbaycan Dastanları*, C. I, Lider Nəşriyyat, Bakı 2005, ss. 35-104.

V. versiyon: AD/I: “Qurbani (Dastanın Diri Versiyası)”, ss. 105-122.

VI. versiyon: Sönmez Abbaslı, “Qurbani və Pəri Xanım”, *Günəy Azərbaycan Folkloru*, C.II, Elm və Təhsil Nəşriyyatı, Bakı, 2014, ss. 289-335.

²¹⁹ AD/II: 35-104.

hem metin olaraq aynıdır hem de aynı kaynak kişi tərəfindən anlatılmışdır.²²⁰ Aynı kaynakta “Qurbani (Diri Vərsiyası)” başlığıyla verilən versiyon²²¹, digər metindən fərqlidir və bu metin də birəbir aynı metniylə AFK kaynağında mevcuttur. Her iki kaynakta da “Qurbani” və “Qurbani (Diri Vərsiyası)” başlıklı hikâyələr, birbirini takip eden metinlər hâlinde verilmişdir. Bu iki kaynakta da Diri Vərsiyası ilə ilgili kaynak kişi bilgisi verilməmişdir. AFA və GAF versiyonları isə birbirindən də digər metinlərin kaynaklarından da fərqli kişilərdən kayıt altına alınmışdır²²². Dolayısıyla AFK və AD kaynaklarındakı iki hikâyə birəbir aynı hikâyələri içərdiği için elde mevcut olan versiyon sayısının altı değil dörd olduğunu qəbul etmək daha doğru olacaqdır. AFK və GAF versiyonları üstadnamələrlə başlarkən AFA versiyonu ilə AD “Qurbani (Diri Vərsiyası)” üstadnamesiz anlatılmışdır. Ayrıca Qurbani’nin Gence səfəri ilə ilgili AD kaynağında anlatılan hər iki versiyonla ilgili əsərin “Qəydlər” bölümündə Laçın, Kəlbəcər, Qazax, Tovuz, Humay kimi fərqli varyantlardan bəhs edilmiş; mevcut sərəncamlarla fərqli varyantlardakı mənşur-mensur parçalar karşılaştırmalı olaraq nümunələnmişdir (AD/II: 292- 312)²²³. “Qurbani” başlıklı AD versiyonunda və AFK versiyonunda asıl

²²⁰ AD. Cilddə gedən bu dastan Gəncə şəhərində yaşayan Aşıq Qara Mövləyevdən toplanmışdır. Toplayam Əhliman Axundovdur AD/I: 292

AFK: Cilddə gedən bu dastan Gəncə şəhərində yaşayan Aşıq Qara Mövləyevdən toplanmışdır. Toplayam Əhliman Axundovdur (AFK/XIX: 273).

²²¹ AD/II: 105-122.

²²² AFA Ordubad rayonunun Gilançay kənd sakinini Məmmədov Sadaydan (71 yaşlı) yazıya alınmışdır (AFA/XXIII: 322).

GAF: 1942-ci ildə Təbriz şəhərində sadə bir fəhlə ailəsində doğulub mədrəsə təhsili alan, 1961-ci ildən Azərbaycan kəndlərində — Həşdəridə, Səhəndabadda müəllimlik edən, 1963-cü ildən Təbriz Universitetində idman-alpinist müəllimi kimi çalışan, Fədai təşkilatının üzvü, 1970-ci ildən 1978-ci ilə qədər şah rejiminin dustağı olan və hazırda Almaniyanın Köln şəhərində yaşayan Behruz Həqqi təqdim etdiyimiz bu folklor materiallarını kəndlərdə müəllim işləyərkən və alpinistlik edərkən toplamışdır (GAF/II: 7).

²²³ Usta nə qədər elədisə, Qurbanini sakit eləyə bilmədi(sakinləştirmədi). Sazı döşünə basıb dedi:

Bir Pəri sevmişəm, sizin ellidi.

Gözəlliyyəni hamılara bəllidi; (Hamilara: Hər kəsə)

Şux göz, minə gərdən, incə bəllidi, (minə gərdən: parlaq gərdən)

Gecə-gündüz işim ahu-zarıdı.

Əcaib gözəldi, nə xoş dilbərdi,

Cəmalına cümlə aləm əfzəldi, (Efzel: Kəimətli)

Ağzında dişləri ləli gövhərdi,

Sinəsi dağların təzə qarıdı.

Qurbani də, zülfün ucu xəyətdi,

Qurandakı qulhuvəllah əhətdi;

Dəsələr sərində bu nə halətdi?

Də ki, bir Pərinin yadigarıdı (AD/I: 61)

Bu şerhin Qazaxdan toplanmış variantı belədir:

Usta, bir qız sevdim sizin ellərdən,

Cəm gözəllər onun səbəbkardı; (Səbəbkar: Bir şeye səbəp olan, suçlu, günahkâr)

Alma yanaqlıdı, qəmərlə üzlüdü,

kahramanın babasının adı Mirzalı Xan, AFA və GAF versiyonlarında Mirzəli Bəy, iken “Diri Versiyası”nda Fəraməz Bey’dir. Oysa GAF versiyonunda Feramerz (Fəraməz) Bey olaraq adı keçən kişi Mirzəli Bey’in babası Qurbani’nin dedesidir. Digər versiyonlarda aşığın atası Mirzəli Bey, bir vezir və ya dövlətin önəmli bir idarəçisi iken AFK versiyonu “Qurbani” metnində babasının ölümündən sonra ağabeyinin haksızlığı sonucunda fakir düşmüş bir han oğludur (AFK/XIX: 5).

Laçın qaynaqlının can şikarıdır. (Laçın: Şahin cinsi avcı kuş) (Şikar: Av)

Ustam, sana zərər etməz bu sözlər,
Bağında açılar gülü nərgizlər;
Canan intizardı, yolumu gözlər,
Gözü yollarımın intizarıdır.

Canan gəlməyimi bilsə can eylər,
Canını canana ərməğan eylər;
Qəzəbnakdı, qəməzləri qan eylər, (Qəzəbnak: Asabi, öfkeli)
Mələklər şahının sitəmkarıdır.

Ala gözlü Pərimin zülfü şeydadı,
Quranda yazılan əlif-beydədi;
Qurbani, sərində bu nə sevdadı?
Ala göz Pərimin yadigarıdır.

Cənubi Azərbaycanda toplanmış variantı isə belədir:
Bir gözəl sevmişəm Döv ellərində,
Hurinin, pərinin xoş göftarıdır. (Xoş göftar: Tatlı dilli, hoş sohbət) (ATS/II: 656)
Aydı məşşatəsi, gündü məşəli, (Məşşatə: Gelin süsleyici)
Xublar sərdarının cümlə varıdır.

Varmı mənim kimi cana qəsd edən?
Öz-özünən səyrağıbı dost edən? (seyrağıb: Serseri rakip)
Əmi bəni ləblərindən məst edən,
Əmməyə ləbləri həməvarıdır. (Həməvarıdır: Aralandı)

İki qaşın arası dü heyvadı,
Quranda oxunan qülhüvəlladı,
Desələr: Qurbani, sərində nə sevdadı?
Deyəram: o da Pərimin yadigarıdır.

Bu şerin Laçından toplanmış variantı isə belədir:
Bir Pəri sevmişəm, sizin ellidi,
Gözəlliyyə hamıya nümunvarıdır. (Nümunvarıdır: İşaret edilen, gösterilen)
Şux göz, mina gərdən, incə bellidi,
Gecə-gündüz işi ahü-zarıdır.

Əcaib gözəldi, nə xoş dilbərdi,
Cəmalına cümlə aləm əfsərdi,
Ağzında dişləri ləli gövhərdi.
Sənəsi dağların təzə qarıdır.

Qurbani der: zülfün ucu xəyətdi,
Qurandakı qülhüvəllah əhətdi;
Desələr: sərində bu nə halətdi?
De ki, bir Pərinin yadigarıdır (AD/I: 298-299).

Bütün versiyonlarda âşığın karşısında Pəri Xanım'ı oğluyla evlendirmek isteyen bir vezir vardır. Bu vezir, sürekli Qurbani'ye tuzaklar kurmakta canına kasdetmektedir. Bu vezirin adı AFA versiyonunda sadece “vezir” sıfatıyla geçerken AFK versiyonundaki “Qurbani” metninde Kara Vezir, GAF versiyonunda ise Nazir Məmmədli olarak geçmektedir. Diğer versiyonlarda Nigar Xanım, kötü karakter rolündeki vezirin kızı iken AD Dirı versiyası ve GAF versiyonunda Peri Xanım'ın diğer adı Nigar'dır (GAF/II: 291). İki ayrı versiyonun aynı metinlerle yer aldığı kaynaklardaki (AD, AFK) Dirı versiyonunda, hikâyenin sonunda Qurbani'yi yılan sokar ve ölür. Sevdiğini ölü bulan Pəri Xanım da onun mezarı başında üzüntüsünden ölür. Oysa diğer versiyonlardaki AFA, “Aşıq Qurbani” (s. 207) başlıklı; AFK, “Qurbani” (s. 85) başlıklı; GAF, “Qurbani və Pəri Xanım” (s. 335) başlıklı metinler mutlu sonla bitmektedir. Bütün versiyonlarda kavuşamayan Qurbani ve Pəri Xanım, vezire karşı Şeyx Oğlu Şah'dan yardım isterken AFA versiyonu'nda Şah Abbas'a başvururlar ve Dirı versiyonu dışında bütün anlatılarda kahramanlar, şahın gücü ve yardımı sayesinde kavuşarak evlenirler (s. 206-207). Bütün versiyonlarda kötü karakteri temsil eden vezir, Qurbani'nin kudretli bir şahdan yardım alarak gelmesi ve Pəri Xanım'ı araması karşısında Pəri Xanım'ın öldüğü yalanına başvurarak bir mezar yapar ama sonunda hilesi anlaşılar ve cezalandırılır. Bu varyantlaşmalar dışında ayrıca AD/I kaynağında Qurbani'nin serencamı ve Pəri Xanım'ı aramak için çıktığı Gence yolculuğu ile ilgili farklı âşık muhitlerinden derlenen 15 ayrı varyant olduğundan bahsedilmiştir. Bu varyantların “Gence versiyonu, Dirı versiyonu ve Zencan versiyonu” etrafında şekillendiği ve en zengin versiyonun Gence versiyonu olduğu belirtilmiştir (AD/I: 9). Söz konusu 15 varyantın her bölgede farklı anlatıcılar tarafından icra edilmesi, her anlatıcının aynı hikâyeyi defalarca icrası, her birinin diğerleriyle birebir aynı olmayan eş veya benzer metinler olduğu anlamını taşımaktadır.

Bütün bu metinler ne kadar karşılaştırılırsa karşılaştırılsın, ne kadar benzer ya da farklı özellik ortaya çıkarılırsa çıkarılsın tek bir yaratıma “Tarihi Coğrafi Fin Metodu”nun “urform” adını verdiği bir asıl kaynağa ulaşmanın mümkün olmadığı gözlenmektedir. O halde canlı icraların kayıtlanmış statik biçimleri üzerinde yapılan çalışmaların bile yakalayamadığı bir aynılık mümkün değildir. Buradan hareketle “Performans Teori” ışığında âşık seferlerinin metinleri göz önüne alındığında, Qurbani'nin Gence seferinin serencamı örneği üzerinden pek çok sefer metninin yahut serküştənin farklı kaynak kişilerce anlatımlarının veya aynı kişinin farklı icralarının benzerlik ve ayrılıklarıyla birer yaratım olduğu sonucuna ulaşılabilir.

O halde karşılaştırmalı tahlil yöntemlerini bir urform arayışı gibi görmeyip bu tahlillerin değişik toplumsal ve bireysel etkileşim ortamlarında farklı etkilerle yeniden üretilen metinlerin “ekotip”leşmesini izleyen yöntemler olduğunu düşünmekte fayda vardır. Çünkü âşık serencamları da serküşteler de kim tarafından, kime, nerede, nasıl anlatılırsa anlatılsın millî aidiyetine ek olarak mikro ölçekte bir coğrafya ve halk grubuna; buna bağlı olarak da o grubun dil, üslup ve icra geleneğine aidiyet taşır. Genel olarak halk hayatına yansıyan bütün kültürel değişiklikler, bu mikro grupların hayatına da etki eder ve dolayısıyla bu gruplara dâhil olan âşıkların sefer hikâyelerinin ve hikâyeli türkülerinin yapısının da muhtevasının da ezgisi ve icrasının da bu değişikliklerden uzak olması düşünülemez. Öcal Oğuz, bu bağlamda Carl W. Von Sydow’un ekotip yaklaşımını yorumlarken sözlü kültür anlatılarının ulaştığı her çevreye uyumla kendi kaynak metninden uzaklaşarak gittiği coğrafyayla özdeş bir karakter kazandığını belirtmiştir. Sydow, ekotip yaklaşımıyla urform anlayışını reddetmekle birlikte her bağlamın kendi metnini yarattığını ileri sürmektedir. Ona göre sözlü anlatı metni, oluşum bağlamından uzaklaştıkça özünden de uzaklaşıp değişmekte ve bağımsızlaşmaktadır (Oğuz, 2010: 8). Dundes de ekotipin anahtar kavram olduğuna inanmış; folklor-kültür-birey ilişkisini incelemenin ancak karşılaştırma metoduyla mümkün olduğunu ileri sürmüştür ve bir olgunun bir kültüre özgülüğünü test etmek için kalsik derleme yöntemlerini aşarak bu metodun yaratıcı ve cesur biçimleriyle hareket etmeyi önermiştir (Dundes, 2007: 91-92).

Bu bakımdan bütün sözlü anlatı türleri gibi âşıkların biyografik hikâyeleri, sefer serencamları yahut türkölü hikâyelerini içeren anlatıların her biri de kendine özgü ve özeldir. Kendi bağlamında kayıt altına alınmalı, folklorik değerlendirme ölçütlerine o bağlamla birlikte tabi tutulmalı, öyle değerlendirilmelidir. Çünkü bağlamdaki değişiklikler, hikâyenin yapısı, muhtevası ve sözel dokusunda da değişiklikler yaratabilir. Bağlamın yanında elbette bu anlatımların sözel dokuları ve başlı başına metinleri de önemlidir ancak anlatı metnine salt donmuş metin veya o metnin yapısal nitelikleri bakımından yaklaşmak yahut türlerin adlandırılması bağlamında bir metni tahlil etmek, “Performans Teori”nin öncelikli ilgi alanı değildir. Hikâye içinde kullanılan nazım biçim ve türleri, icra üslupları, icrada kullanılan ezgiler de terminolojik metin sınıflandırma çalışmaları içinde sözlü anlatıyı konumlandırmak açısından değerli olmakla birlikte bunlar da “Performans Teori”nin temel bakış açısında birincil bir öneme sahip değildir. Teorik düzlemde tür veya biçime dayalı

adlandırmalar, ezginin niceliğiyle ilgili bilgilerden ziyade icranın nerede, kim tarafından, kime ya da kimlere nasıl gerçekleştirildiğini; hangi etkinin icrada neyi, ne kadar değiştirdiğini ve bu değişikliklerin nedenlerini önceleyen bağlam önemlidir. Çünkü Bronislaw Malinowski'nin de ifade ettiği gibi metni canlı kılan bağlamdır²²⁴.

3.3.1.4. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde Bağlam (Context)

Âşıkların biyografik öyküleri, sefer hikâyeleri, seferlerde yaşadıkları karşılaşmaların hikâyeleşmiş şekilleri veya türkölü hikâyeleri gerçek bir kahramanın yaşamından kesitler olduğu için bir bakıma içinde yaşadığı toplumun fotoğrafı gibidir. Bu fotoğraflar; yansıttıkları toplumun coğrafyası, tarihi ve kültürüne; siyasi, sosyal, ahlakî, ekonomik ve psikolojik yaşam bağamlarına ayna tutabilir.

Âşık serencamlarının niteliği ve genel olarak muhatap kitlesi ya da icradaki dinleyicisi üzerindeki etkisinin derlenmiş (yazıya veya ses kaydı altına alınmış) metinler üzerinden açıklanamayacağı bir gerçektir. Başlı başına bir iletişim ortamı olarak gerçekleşen icralar; sazın ve sözün ustalarınca bir tiyatral gösterime dönüştürölmekte, anlatıdan beklenen dinamizmi, anlatıcı ve dinleyici enerjisinin metne kazandırdığı yeni hüviyet sağlamaktadır. “Âşığın saziyla birlikte dinleyicilerinin arasında yürümesi, tek kişilik bir oyunun icrası gibi görünmektedir. Hikâye anlatan bir âşık, bir oyuncu, müzisyen, meddah ya da bir şair gibidir.” (Başgöz, 2016: 288). Bu yüzden yazılı kültür ortamına aktarılmış serencamlarda anlatım, eksik kalacak ve canlılığını yitirecektir. “Araştırmalarımızı kuru ve cansız özetler üzerine değil, geleneğin yaşam ve yasaları üzerine inşa etmeliyiz. Kuru cansız kemikler giyen araştırmanın bedeni, yaşayan gerçekte bağlantısızdır, ölüdür ve bu yüzden de değersizdir.” (Sydow'dan akt. Dundes: 2007: 87) O halde metnin hayatiyetinin muhafazası için bu türden icralar, sözlü kültür ortamında bağlamıyla birlikte kayıt altına alınmalıdır. Yeni nesil video kayıtları; âşık serencamlarını yahut serencamların oluşum bağamlarını icracısı, dinleyicisi, icrayı şekillendiren sebepler, irticale bağlı anlık yaratımlar ve bu yaratımların oluşturduğu etkileşimlerle birlikte aktarma imkânına sahip olabilir. 20. yüzyılla birlikte plak, kaset, radyo, televizyon, internet gibi iletişim olanaklarıyla tanışıp sanatlarını daha geniş kitlelere ulaştırabilmek için kullanmaya başlayan âşıkların artık bu türden video kayıt cihazlarından ürkmedikleri, bunların karşısında samimiyetlerini yitirmedikleri de düşünülebilir. Ancak ne yazık ki

²²⁴ “Metin elbette ki son dercede önemlidir ama bağlam olmadan cansız kalır.” (Malinowski, 1990: 91).

her ne kadar başta Feymanî Usta olmak üzere Nuri Çırağı, Kul Nuri, Rahim Sağlam, Mustafa Aydın, Erkânî (Mehmet Oktay), Ozan Nihat gibi icra da usta, irticali kuvvetli âşıklar yaşasa ve geleneği yaşatmaya çalışsa da günümüzde bu ürünlerin eski bağlamlarını yakalamak veya âşık meclislerinin eski taliplileri kadar icradaki hikâyeye şiirlere hâkim, dinlemeve öğrenmeye istekli dinleyici kitlesini bulmak mümkün gibi görünmemektedir. Bu durumda metinlerin bağlamlarıyla ilgili veri elde edebilmek için eğer yaşıyorsa usta âşığın bizzat kendisiyle görüşme, sesli ya da görüntülü kayıtları deşifre ederek elde edilen metni yazılı versiyonlarıyla da karşılaştırma gibi ipuçlarını değerlendirme yollarına başvurulabilir.

23.11. 2022 tarihinde Nuri Çırağı'dan hikâyesi ve bağlamı dinlenip derlenen “Emoğlu” türküsüne ait serküşte²²⁵, aynı zamanda bir âşık seferini anlatması ve sanatçının yaşamından bir kesit aktarması bakımından bir serencam niteliği taşıyan anlatı; Türk toplumunun belli bir döneminin coğrafi, sosyolojik, ekonomik, psikolojik, folklorik tarihine ışık tutan bir hikâyeli türküdür. Türkünün oluşum bağlamının yaşandığı altmışlı yıllarda Türkiye'nin pek çok şehrinden, özellikle İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinden, Avrupa şehirlerine işçi göçünü anlatan muhtevayla ilgili her yöreden pek çok âşığın şiirlerine hikâyelerine rastlamak mümkündür. Reyhanî tarafından söylenen “O gelin” ve “Nergis Gelin” (URL-16) türkülerinin hikâyeleri de Çırağı'nın serküştesiyle aynı muhtevada iki farklı âşık serencamı aynı zamanda birer serküştendir. “O gelin” türkülü hikâyesinin bir seyahatin başlangıcını bizzat âşığın kendi dilinden anlatan çeşitlemelerinin hepsinde, hikâyenin ve türkünün oluşum bağlamını yaratan bir Almanya seyahati söz konusudur. Sefer öncesinde yaşanan dramatik hâdise, türkünün öyküsünün birinci bölümünü; Almanya'da yaşananlar, ikinci bölümünü; âşığın Almanya'da Memet'le karşılaşmasının sonucunda irticalen türkünün doğması ise vaka kuruluşunun üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Versiyonlardan birinde Memed'in dönüşüne ait bilgi bulunurken diğer versiyonlarda Memed'in dönüşüne dair hiçbir bilgi yoktur. Aslında mesele metinlerin temel iletisinin ne olduğudur. Çünkü sosyal bağlamda acıyı yaratan da acıdan doğan eseri meydana getiren de Avrupa'ya işçi göçlerinin Türk aile yapısında yarattığı deprem ve bu yıkımın sonuçlarıdır. Her bir versiyonda manzum ve mensur kısımlardaki ayrılıklar, âşığın kendisi bile anlatsa farklı bağlamalarda hikâyenin bir kısmının unutulabileceği yahut bağlama bağlı yeni

²²⁵ Hikâye ve türkü, “Âşıkların Hayat Hikâyeleri ve Âşık Seferleri” başlığı altında değerlendirilmiştir.

epizotlar kazanabileceği anlamına gelmektedir. Âşık; televizyon stüdyolarında, belli bir dinleyici kitlesi önünde, türkü ve hikâyenin oluşum bağlamını aktarırken mevcut anlatma zamanındaki dinleyiciler de bir başka yaratımın doğuşuna şahitlik etmektedir. Çünkü anlatılan üç versiyondan hiçbiri ne dinleyicisi ne ezgisi ne âşığın kelime kadrosu ne dinleyici çevresi ne anlatma zamanı ve zeminiyle birbirinin aynıdır. Bu farklılıklar, metnin vaka çekirdeği sabit kalmak suretiyle yepyeni metinler oluşturmuştur ve bu metinlerde hem sözcük hem dize hem dörtlük hem ezgi hem de hikâye kurgusu bakımından ayrılıklar mevcuttur. Mete Taşlıova, “O Gelin” türküsünün varyantlaşmasıyla²²⁶ ilgili yaptığı araştırmada üç ayrı yerde icra edilen “sesli, görüntülü” üç varyantla “yazılı-basılı” beş varyanttan oluşan sekiz çeşitlenmeden bahsetmiş, bunlarda ayak dizelerinde sözcüklerin ve “Dörtlüklerin yerinin değişmesi, dörtlük içinde mısraların değişmesi, yeni dörtlüklerin ilave edilmesi” (2018: 514) gibi farklılıklarla birlikte mensur kısımlardaki hikâye anlatımında meydana gelen değişiklikleri de ortaya çıkarmıştır (2018: 516). Anlatıların ikisi görüntülü video kaydı, birisi de ses kaydından deşifre edilmiş; diğer beş türkü metni yazılı kaynaklardan alınmıştır. Ses ve görüntü kayıtlarında türküyle birlikte hikâye de anlatılmıştır (2018: 508). Mete Taşlıova’nın “A metni” adıyla deşifresini verdiği ilk metin, bir ses kayıdır. Âşık Reyhanî’nin 1982 yılında Yıldırım Erdener’le Erzurum’da bir stüdyoda dinleyici karşısında yaptığı bir görüşmede gerçekleştirilen soru cevap şeklindeki sözlü mülakatın akabinde anlattığı hikâye ve ardından seslendirdiği türküyü içerir²²⁷. Metnin bağlamını çözebilmek adına ses

²²⁶ “Varyant” ifadesi, Mete Taşlıova’nın tercihi olması sebebiyle kullanılmıştır. Versiyon da kullanılabilir.

²²⁷ Yıldırım Erdener: Hakkı Viranî geçen gün kahvede sizden bahsetti. Reyhanî Usta Almanya’ya gitmeden önce burada Mehmet isminde birinin karısını görmüş. Mehmet’in karısı ona demiş ki “Almanya’ya gidersen Mehmet’i görürsen ona selamımı söyle” demiş. Onu bir anlatır mısınız? Âşık Reyhanî: Almanya’ya gidiyordum geçen sene. Bizim eve altı çocuklu bir kadın gelmişti. İhrama bürünmüş, çarşafa. Oturuyoruz şöyle ağzı da yaşmaklı, Erzurum kadını. Bizim hanım dedi ki “bunun da kocası Almanya’daymış”. Benim Almanya’ya gideceğimi duymuş, kocası sekiz senedir ne para göndermiş ne bir mektup göndermiş. Hatta reddetmiş bunu, “istediği kocaya gidebilir” demiş. Altı çocuğu var. Kadın, “ağabeyim giderse o soysuzu bir görsün” dedi orada. Kadının kullandığı kelime; “ağabeyi o soysuza görürsen bir şeyler söyle de belki gelsin” deyince, peki adresi var mı, dedim. Göğsünden bir mendil çıkardı. Gelen mektupları mendile toplamış. Gözünün yaşını, elinin kirini, göğsünün terini birleştirmiş de mektuptaki adres okunmaz olmuş. Ulm’de bir yerdeymiş, Stuttgart yakınlarında Ulm’de bir yerde bir metal fabrikasında çalışmış Mehmet. Almanya’ya gidişimde unutmuştum Mehmet’i aslında fakat bir konferans salonunda Türk işçilerine çalıp söylerken bir baktım Mehmet karşıma dikildi.

Yıldırım Erdener: Mehmet olduğunu nasıl anladınız?

Âşık Reyhanî: Uzun boylu bir kadını dost tutmuş, onunla girdiler içeri, kasket başında. Koştı geldi boynuma sarıldı. “Abi hoş geldin, ne var ne yok memlekette?” Tabi Mehmet olduğunu bilmiyorum, tanıyamadım. İyilik güzellik, isminiz ne tanıyamadım! “Ya ben Mehmet değil miyim, sizin mahallede otururum” dedi. Sen o Mehmet’sin ha! Geç şöyle karşıya otur. İkinci veya üçüncü

kaydına ulaşamadığı için Taşlıova'nın deşifresi üzerinden değerlendirilmiştir. “B metni”, 1992 yılında TRT’de Tarık Gürcan’ın programında yaratılmıştır. Sunucunun âşıktan şiir okumasını istemesi üzerine Reyhanî, diğer anlatmalardan daha kısa bir öykülemeyle “*Almanyalı Gelin*” ve “*Memed O Gelin*” adlarıyla ünlendiğini belirttiği türküsünü söylemiştir²²⁸. A ve B metinlerinin ikisinde de yerel ağız, tam anlamıyla

türküyü sizin için söyleyeceğim, dedim. Mehmet geçti karşıya oturdu, şöyle kasketi de yan koydu. Hanımıyla, ikinci, Alman kızıyla otururken Mehmet’e o zaman bu türküyü söyledim. Yıldıray Erdener: Hatırlıyor musunuz türküyü? Âşık Reyhanî: Hatırlıyorum tabi. Böyle özel konulu türküler ezberlerim hiç unutmam.

Elleri koynunda pınar başında
Almanya’ya doğru bakar o gelin
Yedi çocuğu var dördü peşinde
Feleğe dişini sıkar o gelin

Bacı derdin nedir, söylemez dili
Yirmi beş yaşında bükülmüş beli
Hatıra verdiği kirlendi mendili
Her gün gözyaşıyla yıkar o gelin

Hayat ona çile olmuş boyunca
Bir ekmek yememiş karnı doyunca
Bir de garip erkek sesi duyunca
Postacı zanneder çıkar o gelin

Kitap okur manasından habersiz
Aylar geçer senesinden habersiz
İplik düşmüş iğnesinden habersiz
Dikeceğim derken söker o gelin

Mektubunu gözyaşıyla yazarmış
Gücü yetse şu kanunu bozarmış
Küçük oğlu babasına benzermiş
Geceler yüzüne bakar o gelin

Gece yıldızlara bakar oturur
Ah edip göğsünü çeker oturur
Ocağın başına çöker oturur
Habersiz saçını yakar o gelin

Reyhanî der, gel bu gelini kına
On yıldır elleri görmemiş kına
Sofrada Mehmet’i gelmiş aklına
Çorbayı yemeden döker o gelin

Yıldıray Erdener: Sonra ne dedi Mehmet?

Âşık Reyhanî: Mehmet masayı yumrukladı, kafasını yumrukladı. Zaten kafasını da bulmuştu, içiyorlardı o anda. Bir ay sürmedi memlekete geldi. Benden önce gelmiş. Ben geldim burda bir eski minibüs almış. Minibüsü Mahallebaşı’ndan Şehitler Mahallesi’ne kadar dört beş yerde arıza yapıyor zavallının. Beni görünce de çok kızıyor; “Sen o zaman bu türküyü söylemeseydin ben memlekete gelmezdim” diyor. “Ocağımı batmış gibi gösterdin, hâlbuki geldim hiçbir şey yok. Şimdi bu eski minibüsle kaldım ortalıkta” diyor. Hâlâ burda çalışıyor. Hanımı da bana dua ediyor; “Abi sen olmasaydın çocuklarım yetim kalmıştı, buna ne söyledin ki hemen kaçtı geldi” diyor (Taşlıova, 2018: 509-510).

²²⁸ Anadolu’yum ben. Anadolu her zaman o garip uçsuz bucaksız yaylaların ötesinde bir ayrılık noktalamıştır. Muhakkak bir gelin varsa onun Almanya’da bir kocası ya askerde bir kocası ya gurbette bir beyi vardır. Her sabah ellerini güneşin önüne perde ederek yol gözetleyen bir gelin vardır Anadolu’da. Aşağı yukarı bunların içinde yaşadık. Anam da öyleydi, analar da öyledir

yansıtılmamıştır. Her üç kayıtta da hikâyeyi Reyhani anlatmaktadır. “C metni” ise 23.06.1996 tarihinde, Reyhanî’nin ve Erzurumlu Âşık Rahim Sağlam’ın Mesaj TV’de katıldığı “Âşıklarımız” programda yaratılmıştır. Reyhanî’nin anlattığı hikâyenin bitiminde türküyü programa katılan Âşık Rahim Sağlam icra etmiştir. Elektronik kültür ortamında videosu bulunan metin; yerel ağız ifadelerini saptamak, âşığın anlatım esnasındaki tavrı, dinleyicinin tepkisi ve bunun metne yansımalarını değerlendirmek amacıyla sosyal medyada ulaşılan kayıttan yeniden izlenerek deşifre edilmiş ve yorumlanmıştır²²⁹. Bağlamda; program konukları ve sunucu koltuklarda,

Anadolu’da. “*Almanyalı Gelin*”, 25 yıllık mazisi olan Almanya hasreti memleketimizde vardır. Birçok gelinler vardır yol bekleyen. “*Almanyalı Gelin*” hatta “*Memed O Gelin*” adı altında yazmış olduğum şiiri okuyayım:

Elleri koynunda pınar başında
Almanya’ya doğru bakar o gelin
Yedi çocuğu var dördü peşinde
Elini feleğe sıkar o gelin

Dedim derdin nedir, söylemez dili
Yirmi yedisinde bükülmüş beli
Hatıra aldığın kirli mendili
Her gün gözyaşıyla yıkar o gelin

Zavallıya hayat olmuş işkence
Onun için yalan zevk-i eğlence
Dışarda bir erkek sesi duyunca
Postacı zanneder çıkar o gelin

Zavallının bakmalıdır zarına
Umudu yok geleceğe yarına
Kemerini vermiş borcun yerine
Beline bir iplik sıkar o gelin

Aylar geçer senesinden habersiz
Kitap okur manasından habersiz
İplik düşmüş iğnesinden habersiz
Dikeceğim derken söker o gelin

Her zaman boynunu büker oturur
Hatta bir tarafa yıkar oturur
Ocağın başına çöker oturur
Saçının ucunu büker o gelin

Reyhanî der, gel bu gelini kına
On yıldır görmemiş elleri kına
Sofrada Mehmed’i düşmüş aklına

Çorbayı yemeden döker o gelin (Taşlıova, 2018: 512-513).

²²⁹ Temsilsiz hikâye çivisiz tahtaya benzer. Temsilsiz vaaz da şekersiz helvaya benzer, derler. Onun için başları var bu işlerin. Bir gün evde otuyordum bir hanım gelmiş; beş, altı, yedi tene, sekiz tene bele fakir çocuk yanında. Döktürmüş mübarek. Benimle de konuşmuyor, tabii Erzurum kadını ya olduğça tesettürlüdür, olduğça geleneklerine sadıktır. Anadan babadan öyle görmüştür, o göreneğini sürdürmek zorunda. Benimle konuşmuyor ama bizim hanım tercümanlıh ederek bana diyor ki: “Heriif!” Dedim, “Ne var hanım!” Hanım, dedim gari tabi. “Ne bi şey mi diyorsun? Deyince dedi “Bu gelin bacım diyir ki abeyim Almanya’ya giderse bizim o soysuzi bir bulsun. Ona herslensin de o gelsin.” Meğerse yedi sekiz seneden beri getmiş Memet, Almanya’dan gelmemiş. “Peki gızım ben Memed’i görürsem ne diyeyim Memed’e?” Tabi o zaman sesini biraz yükseltti, şu

tamamen erkeklerden oluşan izleyiciler ise yarım daire şeklinde yere bağdaş kurmuş biçimde ve onların karşısında oturmaktadır. Yere oturamayacak kadar yaşlı bir konuk için izleyiciler arasına da koltuk konulmuştur. Kamera, zaman zaman zumlamak suretiyle bu yaşlı izleyicinin anlatıyı dinlerken yüzünden okunan keyfi göstermektedir. Ortada mesafeyi artırmayacak, küçük dairesel bir alan boş bırakılmıştır. Hikâyesine başlayan Reyhanî, bir müddet anlattıktan sonra dinleyicinin dikkatle dinlediğini ancak pasif kaldığını fark edip hareketlendirmek ve ekileşim

göksünden bir mendil çihardi; mektupları mendile düğlemiş. Dibi köşesi, planı projesi galmamış, gözyaşlarını döke döke mektupları okunmaz bir hale getirmiş. O zaman ben tabi o... fotoğrafını çizdim onun. Fotoğraf gibi çektim hayali. Almanya'ya giderken "Zaarbürken" (Saarbrücken) diye bir şehirdeyim. Böyle büyük bir salon... Burdan da daha geniş bir salonda söylüyoruz. Türkler de dolmuş orıya. Bir bahdım ki bizim Memet geldi, golunda da bir hanım var. Memet bir metre boyunda, hanım iki metre... Sanki bele caketini ağacın dalından asmış. Gariyi bi yere otuturdu, "Ayn moment" dedi, ona "Sen keyfine bah bir dakika." Goştı geldi yanıma. "Ağbey sen beni tanıyamadın heralda?" "Ula oğlum, sen gaymaham gibi beyazlanmışsın, ben ne biliyim. O zaman gapkara bir oğlandın. Sen kimsin?" Dedi, "Ben Arabacı Memet." "Ey otur bahalım Memet!" Memet biraz oturdu. "Ağbi daha ne var ne yoh?" Şindi o çoluh çocuğunu soracah ama bizim doğunun insani, kadını hele açıhtan gocasının ismini birdenbire söylemez ve sormaz. Ancak bele işte "Daha ne var ne yoh" filan geçirir, ordan bir havadis alır. Daha ne var ne yoh, daha ne var ne yoh! Ula Mehmet yohsa sen yengeyi mi sorirsen? "He ağbi sizin orda oturuyor da..." "Oğlum, yenge gomşuların merhametine, imamın himayesine galmiş. Biraz sonra söylüyeceem; dinle, dedim. O gelin bacının gözyaşlarını bir foturaf makinesi gibi garşımda hayal edip ohuduğum bir türkü vardır "Memet O Gelin". Rahim Sağlam ohuyacah, dinleyeceez:

(Hele) Elleri goynunda, çeşme başında
Almanya'ya doğru bahar o gelin (Memed o gelin, oğul o gelin)
Yedi yavrusu var, dördü peşinde
Çıhar da yollara bahar o gelin (o gelin o gelin o gelin)
(Söyler, ağlar o gelin; o gelin, o gelin, o gelin)

Sordum derdi nedir (nedir), söylemez dili
Yirmi beş yaşında bükülmüş beli (bükülmüş beli)
Hatıra verdigin kirli mendili
Gözünün yaşıyla yıhar o gelin (o gelin o gelin o gelin)
(Söyler, ağlar Memed o gelin; o gelin, o gelin, o gelin)

(Hele) Aylar geçer, senesinden habersiz
Sordum, söyler manasından habersiz (babo habersiz)
İplih düşmüş, iğnesinden habersiz
Dikeceği yerde söker o gelin (o gelin o gelin o gelin)
(Söyler, ağlar o gelin; o gelin, o gelin, o gelin)

(Hele Memed) O gelinin yaralari azarmış (O gelinin yaralari azarmış)
Gözyaşına mehtubunu yazarmış (oğul yazarmış)
Küçüğ oğlu babasına benzermiş

Durmadan yüzüne bahar o gelin (o gelin o gelin o gelin)
(Söyler, ağlar o gelin; o gelin, o gelin, o gelin)

(Hele Memed) Reyhani der oğul gel beni gına (gel beni gına)
On yıldır elleri görmemiş gına (görmemiş gına)
Sofrada sevdigi düşer ahlına
Yemeden çorbayı döker o gelin (o gelin o gelin o gelin)
(Söyler, ağlar o gelin; o gelin, o gelin, o gelin) (URL-17)

sağlamak üzere eşine hitap kelimesini “*Ne var hanım! Hanım, dedim gari tabi.*” şeklinde, komedi unsuru katmak için yerel kültüre uygun biçimde ağız özelliğini kullanarak açıklama gereği hisseder ve bu, az da olsa izleyicide gülüşmeler yaratır. Ancak izleyici, yine de videonun sonuna kadar gülüşmeler dışında dinamik bir performans göstermez. Pasif kalır. Âşığın dinleyicinin tepki vermesne ihtiyaç duyması, muhtemelen âşık fasıllarında hikâyeler anlatılırken dinleyicinin aktif olmasına alışkın oluşundan kaynaklanmıştır. Bu yüzden âşık, suni bir bağlamda yaratılan hikâye anlatma ortamını doğal bağlamına yaklaştırma gereği hissetmiştir. Mete Taşlıova; bu durumun anlatıyı zenginleştirdiğini, seyirci pasif de kalsa türkünün bilinmesi ve talep görmesi sayesinde her icrada âşığın döner ayakla oluşturduğu uyak sözcüğünden yeni dörtlükler yarattığını, bu sayede metne dâhil olmasa da anlatının çeşitlenmesine katkı sağlayan ana nedenin yine dinleyici olduğunu belirtmiştir (2018:508).

Anlatının doğası gereği Reyhanî’nin komşu kadının kocasından gelen mektupları koynundan çıkarıp verişini taklit etmesi; mektupların hep kadının göğsünde bir mendile sarılarak saklandığına, gözyaşıyla okunduğuna bu yüzden de formunun bozulduğuna vurgusu, hikâyeciliğin tiyatral bir gösterim oluşuyla ilgilidir. Bir şeyi mendile sararak göğsünde saklamak, halk içinde bir değer ölçütüdür. Âşık bu ölçütü, sözün etkisini artırmak için özellikle kullanmaktadır. Komşu kadının kendisinden beklentisini anlatırken kullandığı “*Bu gelin bacım diyir ki abeyim Almanya’ya giderse bizim o soysuzi bir bulsun. Ona herslensin de o gelsin.*” cümlesinde bağlamdaki dinleyicinin kabullendiği, Reyhanî’nin de etkisinden emin olarak sözün arkasına gizlediği örtük ileti, âşığın toplum içindeki itibarı ve sözünün dinlenir olduğudur. “Herslenmek”; kızmak, azarlamak, paylamak anlamlarını içinde taşıyan bir yerel ifadedir ve ancak saygın olanın bir diğerine herslenmek hakkı vardır. Bu bağlamda âşığın komşu kadına karşı ağabeylik sıfatı, kocası Memed’in üzerindeki azarlama yetkisi, Reyhanî’nin yaşının büyüklüğünden çok âşıklık kurumunun toplumdaki saygın konumundan kaynaklanmaktadır. İzleyici de bu beklentiye ve töresel kabulü benimsemiştir ve dikkatle devamını beklemektedir. Özellikle anlatımın içinde “*Almanya’ya giderken “Zaarbürken” (Saarbrücken) diye bir şehirdeyim. Böyle büyük bir salon... Burdan da daha geniş bir salonda söylüyoruz. Türkler de dolmuş orıya.*” şeklinde coğrafi yer adları ve mekân tasvirlerinin yer alması, hikâyenin gerçeklikle ilgisini artırmakta, dinleyici nezdinde yaşanmışlığı teyit etmektedir.

Hikâyenin en önemli bölümü âşığın gerçek hayatından getirdikleri ve yaptığı seyahatlerdir. Her âşık genellikle para kazanmak için ama bazı zamanlar da sadece seyahat etmenin keyfi için Anadolu'nun büyük bir bölümünü baştanbaşa dolaşmıştır. Hikâyelerdeki uzun seyahatler âşığın gerçek hayatını yansıtmaktadır. Hikâyelerdeki coğrafi isimler genelde âşığın hayatında önemli bir rol oynamış olan vilayetlerden oluşmaktadır (Başgöz, 2016: 295)

İlhan Başgöz; seyahatlerle ilgili gerçeklik tespitin yanında, hikâyelerde âşıkların genellikle para kazanmak için ekonomik sebeplerle yaptıkları seyahatlerin sevgiliyi arayıp bulmak için yapıldığının anlatılıp ekonomik sebeplerin ikinci plana itilmesini eleştirmiştir.

Reyhanî'nin Almanya seferinin temel sebebi de para kazanmaktır. Ancak âşıklık sanatının icrası yoluyla geleneği sürdürme, gurbetteki Türkler için ana vatanla iletişim köprüsü olma, millî varlığı korumakta bir çeşit veri ve enerji taşıyıcısı görevi üstlenme, özel ve genel problemlere çözüm arayışında kilit vazifesi yüklenme gibi değerler, sefer nedeni ne olursa olsun uygulamada ekonomik kastın önüne geçmektedir. Başgöz'ün Anadolu'yla örneklediği seyahatteki coğrafi yer adlarının hikâyelerdeki gerçek hayat ilgisini artırdığı tespiti; gurbetçilik olgusuyla Avrupa'yı, Türk dünyasının kültür birliği olgusuyla da Azerbaycan ve diğer Türk coğrafyalarını kapsam alanına almıştır. Âşıkların Türk dünyasıyla iletişim içinde oluşları, geleneğin başlangıcıyla tarihlendirilebilir ancak geçim kaygısıyla Avrupa'ya göç ve bu duruma toplumun bütün kurumlarıyla sağlanan uyum, 20. yüzyıla özdeştir. Âşıklar, bu uyumun acıtan yaralarını sağaltan unsurlar olarak önemli bir işlev üstlenmiştir. Bazen ironik ve alaycı bir rolle bazen acıyı ve sorumluluğu paylaşan digergamlıkla üstlenilen işlev, Avrupa'ya göçün adlandırmasındaki "Almancı" olgusunu ve iki kültür arasında sıkışmış, kendi insanının bile yaban kabul etmeye başladığı Türk işçisine vatanından açılan bir kucak olmuştur. Reyhanî, bu anlatmada *"Bir bahdım ki bizim Memet geldi, golunda da bir hanım var. Memet bir metre boyunda, hanım iki metre... Sanki bele caketini ağacın dalından asmış. Garıyı bi yere otutdurdu; ayn moment, dedi ona; sen keyfine bah bir dakika."* olay/kişi betimlemesiyle Memed'in şahsında Avrupa'nın ışıklı dünyasında kaybolup âilesini unutan tipleri yarım, bozuk bir Almanca; yarı Türkçe, ironik bir dille taşlarken; *"Goştu geldi yanıma. (...) Sen kimsin?" Dedi, "Ben Arabacı Memet." "Ey otur bahalım Memet!" Memet biraz oturdu."* ifadeleriyle de aynı Memed'e sahip çıkar. Reyhanî'nin Avrupalı, uzun boylu gösterişli kadın tiplemesi karşısında çizdiği kendi ekolojisinin dışına çıkıp bocalayan kavruk Anadolu insanı tiplemesi, seyircilere tanıdık gelen, bir yönüyle acıtan ama diğer yönüyle gülüşmelere neden olan bir tiplemedir. Bu süreçte

kamera; ağız açık, gülümseyerek, dikkatle âşığa ve hikâyeye odaklanmış dinleyicileri zımlamaktadır. Geleneğe vurgu yapan “*Ağbi daha ne var ne yoh?*” *Şindi o çoluh çocuğunu soracah ama bizim doğunun insani, kadını hele açıhtan gocasının ismini birdenbire söylemez ve sormaz. Ancak bele işte “Daha ne var ne yoh” filan geçirir, ordan bir havadis alır.*” gibi ifadelerde izleyici, sahiplendiği gelenekle metne dahil edildiğinin farkındaymışçasına daha bir dikkat kesilerek dinler ve bahsedilen insan tipiyle tanışık olmanın gülümseyen ifadeleri dinleyicinin yüzüne yansır.

Taşlamalar, âşığın kelamı en kudretli kullandığı sıradanlıktan uzak ifadelerdir. Reyhanî’nin taşlama üslubundan alışkın bir kelime kadrosuyla Memed’e “*Ula Mehmet yohsa sen yengeyi mi sorirsen? (...) “Oğlum, yenge gomşuların merhametine, imamın himayesine galmiş.”*” şeklinde söylediği ağır ve ezici cümlelerle bağlamda irticalen doğan türkü, beklenen şok tesirini yaratmış, metnin gerçekliği bağlamında bu versiyonda (C metni) olmasa da A metnindeki anlatmaya göre Memet memleketine, ailesine dönmüştür. A metninin bağlamındaki seyircinin hadisenin sonucuna tepkisi, bir rahatlama ve mutlu sonla tatmin olma davranışı olmalıdır. C metnindeki izleyici, âşığın Memed’i ezişinden mutludur ve bu ağır sözleri, üzüntüyle değil kahkahayla karşılarlar. Bu, dinleyiciler üzerinde kendi aidiyetine ihanet edenden alınan bir çeşit intikam algısı yaratmış olmalıdır. Reyhanî, hikâyenin bitiminde türküyü seslendirmek üzere sözü yine Erzurumlu bir âşık olan Rahim Sağlam’a vermiştir. Rahim Sağlam’ın türkünün muhtevası ve sözleriyle mükemmel bir uyum oluşturan ezgi ve icrası, dinleyicinin hüznle hikâyenin devamını izlediği intibakı vermektedir. Bağlamdaki küçük çocukların kameralara merakı dışında izleyiciler, icranın atmosferini bozacak en küçük bir hareket olmaksızın türküyü dinlemiş ve video sonlanmıştır.

Reyhanî’nin anlattığı bu üç versiyondan hareketle biyografik hikâyelerde yahut serküşte ve serencamlarda sanatçının, anlatısı daha başka bir âşığın repertuarına girmeden kendi icralarında değişiklik yapabileceği (Başgöz, 2016: 293) ve bu değişikliğin, genellikle bağlamdan kaynaklandığı sonucu çıkarılabilir. Hangi hikâyenin anlatılacağından tutunuz da âşığın neyi, ne zaman anlatacağına kadar bir usulü olan hikâyecilik sanatı; kendi usul çerçevesi içinde bağlamın en etkin olduğu ve anlatıyı şekillendirdiği sözlü kültür alanlarından biridir.

Âşık Nihanî-Sedaî kaşılaşmasını anlatan serencamla ilgili ulaşılan iki versiyonda²³⁰ da karşılaşmayı aktaran Nihanî'nin kendisidir. Bunlardan “Erzurum Halk Şairlerinden Bardızlı Âşık Nihânî Dîvânı” (AND) kaynağın yazarı âşığın torunu Zekeriya Gedik'tir. İkinci kaynak; aynı zamanda Hitabî mahlaslı bir âşık olan, halk bilimi sevdalısı araştırmacı, öğretmen, yazar Mehmet Gökalp'in yazdığı bir Nihanî biyografisidir. Gökalp; “Bardızlı Âşık Nihanî” (BAN) isimli eserde Nihanî ile Sedaî'nin Kars'ta karşılaştığını, Sedaî'nin kendine Azerî şairi süsü veren Kağızmanlı Sezaî olduğunu ve Azerbaycan'ı gezdikten sonra Kars'a geldiğini ileri sürmüştür²³¹. Oysa AND versiyonunda Sedaî'nin Karabağlı bir şair olduğu serencamın ilk cümlesinde üst kurmaca yoluyla üçüncü kişi dilinden bir anlatımla Zekereriya Gedik tarafından ifade edilmiştir. Sonrasında söz Nihanî'ye teslim edilmekte birinci kişili anlatım başlamaktadır. Nihanî, bu versiyonda karşılaşmanın Batum'da Acaralı Aslan Bey'in Kahvesi'nde gerçekleştiğini söylemektedir. BAN versiyonunda da karşılaşma mekânı Kars'ta olduğunu ifade ettiği Acaralı Aslan Bey'in Kahvesi'dir. Acara Gürcistan'da başkenti Batum olan özerk bir bölge olduğu için mekânın Batum'da olması kuvvetle muhtemeldir. Çünkü yine Mehmet Gökalp'in kaynağında Sedaî'yi bağlayan Nihanî'nin Sedaî'ye söylediği taşlamada ve ardından Aslan Bey'e söylediği koşmada mekânın, şehrin Batum olduğu açıkça belirtilmiştir. Ancak taşlamanın son dördüğünde “Batum” ifadesi metnin anlam bağlamıyla alakasız biçimde “batın” şeklinde yazılmıştır. Muhtemelen Mehmet Gökalp, “22 Şubat 1951 tarihinde Sarıkamış'ta Âşık Nihânî'den tarafımdan derlenmiştir.” şeklinde açıkladığı serencamın manzum kısımlarını Arap harfli bir metin şeklinde almış, hikâyeyi dinlediği kadarıyla kendisi tasnif etmiştir yahut ses kaydına alınan metin deşifre edilirken yazıya aktarmada bir yanlışlık yapılmıştır. Son ihtimal matbaada hata yapılmasıdır ki ne yazık ki sık rastlanan bir durumdur. AND versiyonunda koşmanın ikinci dördüğüne ayak dizesinde kafiyeden çıkılması da ancak böyle yorumlanabilir. İki kaynaktaki metinler karşılaştırıldığında ve bağlamın

²³⁰ I. Versiyon: Zekeriya Gedik, “Nihanî Âşık Sedayî ile Meydan Ediyor” *Erzurum Halk Şairlerinden Bardızlı Âşık Nihânî Dîvânı*, İstanbul 2015, ss. 59-71. (*Âşık Nihanî'nin Batum Seferi*)

II. Versiyon: Mehmet GÖkalp, “Nihanî-Sedaî Karşılaşması”, *Bardızlı Âşık Nihânî*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları Halk Edebiyatı Dizisi-13, ss.70-76. (*Âşık Sedaî'nin Kars Seferi*)

²³¹ Mehmet Gökalp, bunu Nejat Birdoğan'dan iktibasla yapar (Gökalp, 1988: 70). Fakat aynı metinde Gökalp, Nihanî'nin Sedaî ile ilgili Azerbaycan'ın Gence şehrinden bir şair olduğu bilgisini verdiğinden de bahsetmiştir.

mahiyeti göz önüne alındığında doğru, anlamlı, türün gereğine, metnin yapısal özellikleri ve muhtevasına uygun olan tahmin edilebilmektedir.

Tablo 2.7. Nihanî-Sedayî Karşılaşmasında Varyantlaşma-1

TAŞLAMA	
(AND: 68-69)	(BAN: 75-76)
Laf ile girdin meydana Ey “koca öküz” Sedayî Şimdi kaldın yana yana Malı yok, müflis Sedayî	Lâf ile girdi meydana Hey koca öküz Sedaî Şimdi kaldın yana yana Malın yok müflis Sedaî
Niçin düşünmedin sözün Beğenmişsin özü özün Burnu yeke, dişi uzun Eylersin, mızımız Sedayî	Yoldaşın düşünmez sözün Beğenmişti özü özün Burnu büyük, dişi uzun Ediyor “mız, mız” Sedaî
Cevher Bey indirmiş dağdan Yavruları solu, sağdan Baş gösterir her sokaktan Sırtı elif, boz Sedayî	Niçin amma söğdün bana Babam ne yapmıştı sana Övey hemşehrin öğüne Çökerdirim diş Sedaî
Niçin ana sövdün bana Şahsın benzer marsımana Kağızman’dan Göreşken’e Ey taşırsın tuz Sedayî	Yoldaşın geliptir dağdan Yavruları sol u sağdan Baş gösterir her sokaktan Sırtı sarı, boz Sedaî
Nihanî nedir gayretin Bu mudur şânın şöretin Topla saz ile sohbetin Çık Batum’dan tez Sedayî	Nihânî nedir gayretin Bu mudur şân ü şöretin? Topla sazınan sohbetin, Çık batından tez Sedaî

KOŞMA	
(AND: 70)	(BAN:76)
Bin üç yüz yirmi dört tarih bu müddet Diyâr-ı gurbete râh-revân oldum Şehir-i Batum’a kıldım azîmet Âşık Sedayî’yle bir dîvân oldum	Yeni memlekettten ettim azîmet Diyar-ı gurbette rah-revan oldum Şehir-i Batum’a eyledim hicret Âşık Sedaî’yle bir dîvân oldum
Merde garîb idim kendi hâlimde Boynu buruk babam durur solumda Var olsun Aslan Bey durdu dalımda Sanarsın güreşçi aslana oldum	Merde garip idim kendi hâlimde Boynu buruk peder kaldı solumda Yaşasın Arslan Bey durdu dalımda Sanarsın güreşçi pehlivan oldum
Der Nihân gözümde yaşlarım yürür Aklıma gelende etlerim erir Arka berk olanda dağlar bel verir Sâye-i Mevlâ’dan şâdımân oldum	Der Nihânî gözde yaşlarım yürür Aklıma düşende yağlarım erir Arkan berk olanda dağlar bel verir Sâye-i Mevlâ’dan şâdımân oldum

BAN kaynağında ikinci faslın ilk dörtlüğünde Sedaî’nin sorduğu bağlamanın ikinci dizesinde ve Nihanî’nin cevabının ikinci dizesinde yapılan hata, metnin Mehmet Gökâlp’e Arap harfleriyle verilmiş ve latin harflerine aktarılırken yanlış aktarılmış olması şüphesini kuvvetlendirmektedir. “Teâlâ en evvel” ifadesi, BAN versiyonunda “Tâ alenen evvel” şeklinde anlamdan uzak bir söz öbeği olarak şiirin muhtevasına uymayan bir bağlamda kullanılmıştır.

Tablo 2.8. Nihanî-Sedayî Karşılaşmasında Varyantlaşma-2

(AND: 63)	(BAN: 71-72)
Sedayî: Mahlûk u eşyadan yok iken eser Teâlâ en evvel neyi yarattı Yarattığı şeyin aslı nedendir Ne için mahlûk u âlemi tuttu Nihânî: Mahlûk u eşyadan yok iken eser Teâlâ en evvel bir nûr yarattı. Yarattığı şeyin aslı bir gevher Andandır mahlûk u âlemi tuttu	Sedâî: Mahlûk-ı eşyadan yok iken eser Tâ alenen evvel neyi yarattı? Yarattığı şeyin aslı nedendir? Ne için mahlûku âlemi tuttu? Nihânî: Mahlûk u eşyadan yok iken eser Tâ alenen evvel bir nûr yarattı Yarattığı şeyin mayası gevher Andandır mahlûku âlemi tuttu

Ayrıca koşma metninin BAN versiyonunda da “Şehir-i Batum’a eyledim hicret/Âşık Sedaî’yle bir dîvan oldum.” dizelerinde karşılaşmanın Batum’da gerçekleştiği ve Nihanî’nin Sedayî ile meydan ettiği açıkça anlaşılmaktadır. Mehmet Gökalp’in gözünden kaçan bir başka şey de metnin içeriğinden anlaşıldığına göre Sedaî’nin söz konusu coğrafyada çok güçlü bir âşık olduğudur. Nihanî bu yüzden zor duruma düşmekte, saldırıya uğramakta, Aslan Bey’in himayesi sayesinde kurtulmaktadır²³². Her iki metinde de mensur kısımlarda buna işaret edilmektedir. Çünkü mantık gereği hiç kimse yabancı olduğu bir şehirde bu kadar taraftar toplayıp kendinden emin hareket edemez. Her ikisinin de yabancı olmaları durumunda da eşit şartlarda emniyette olmaları gerekir. Ancak her iki anlatımda da Sedaî, mekânda ve şehirde taraftarları olan kudretinden emin bir âşık görüntüsü vermektedir.

Her iki versiyonda da iki fasıl süren karşılaşmanın diğer manzum kısımlarında da dörtlüklerin yer değiştirdiği, dizelerin ve sözcüklerin tamamen veya kısmen farklılaştığı görülmüştür. Oysa her iki metinde de anlatıcı, bizzat Nihanî’nin

²³² (...) Öte yandan Sedaî’nin taraftarlarından Nevruz Bey de Nihânî’ye küçük düşürücü sözler söylüyordu. Bunu duyan Arslan Bey köpürdü:

“- Nihânî sen yerinde rahat otur. Bana Acaralı Arslan Bey derler, kimse senin kılına bile dokunamaz ben burada iken.” dedi. Sonra davudî bir sesle:

“- Seni memleketine götürmek boynumun borcu olsun. (...)” dedi. (...)

Ertesi günü Arslan Bey’in bağışladığı bir ata binen Nihânî kendi memleketi olan Bardız’a doğru yol aldı (BAN: 75-76).

Bu taşlama, Sedayî taraftarlarını öfkелendirdi; bıçağını çeken üstümüze yürüdü. Araya otelin sahibi Aslan Bey girdi. Bey, tabancasını Sedayî ve adamlarına doğrulturken onlara:

“-Âşık Sedayî, Nihanî ve babası misafirimdir, bunlara dokunanı kurşuna geçiririm,” dedi. Bey, kendi adamlarına: “Misafirleri konağa götürün.” dedi. Gecenin yarısı olmuştu. Herkes konakta çay içerken babam şöyle dedi:

“Oğlum, buralarda merde garibiz, Allah’tan gayri hiç kimsemiz yok. Senin bu sohbetler başımıza çok belalar açacak. Bizi böyle felâketlere sürükleme ne olur. Aslan Bey olmasaydı bu akşam vaziyet başka olacaktı (AND: 69-70).

kendisidir ancak birinde aile bağlamı içinde çocukları ve torunlarına anlatmış olabilir yahut bir mecliste icrasını ailesi kaydetmiştir. Diğerinde ise başlı başına bilimsel bir kaygıyla serencama talip olan derlemeciye aktarılan bir metin söz konusudur. AND versiyonu; zamanın kısıtlı olmaması, aile bağlamında sürekli kayıt imkânının bulunması, resmiyetten uzak, kan bağından kaynaklanan bir samimiyet ortamında icranın kayıt altına alınması gibi katma değerlerle daha rahat bir üslupla oluşturulmuş mensur kısımları diğerine nazaran kapsamlı ve ayrıntılı bir metindir. BAN versiyonu ise bir gün gibi kısa bir zaman dilimi içinde, suni bir bağlamda, bilimsel bir kaygıyla ve resmî bir ortamda oluşturulduğu için mensur kısımları daha kısa ve ayrıntısızdır. Manzum kısımlar, sözel dokusunda nispeten değişiklikler olmakla birlikte eşdeğer hacimdedir. Mekânla ilgili tespit edilen ihtilaf dışında kişi isimleri de benzerlik göstermekte bu da metnin gerçekle ilgisini kuvvetlendirmektedir. İlhan Başgöz, özellikle karşılaşmaların bulunduğu bu türden serencamların âşığın gerçek hayatından hikâyelediğini ileri sürmüştür. Ona göre bu hikâyeler, yaygınlaşıp sözlü gelenek ürününe dönüştüğü andan itibaren diğer folklor ürünleri gibi değişmeye, çeşitlenmeye, farklı icralarda farklı renkler kazanmaya başlar (2016: 295). Bu da başlı başına metin ve yaratıcısı üzerindeki bağlam etkisinin bir sonucudur. Bağlamı şekillendiren ise büyük ölçüde dinleyici kitlesi ve çevresidir.

3.3.1. 5. Performans Teori'ye göre Âşık Seferlerinde Dinleyici/İzleyici Tipi

“Performans Teori”nin temelinde gösterim olduğu için izleyici de anlatıcı/gösterimci gibi icranın ikincil temel aktörüdür. İzleyicisiz bir gösterim olamayacağı için anlatı metinlerini değerlendirirken merkeze bu iki aktörün ortak noktası olan etkileşimi almak en doğrusu olacaktır. Özkul Çobanoğlu, günümüz halkbilimcilerinin geleneksel halk anlatılarını onu anlatanla dinleyenin oluşturduğu bir sosyal olay, bir gösterim, tiyatral bir icra olarak gördüklerini belirtmiştir (2000b: 160). Bu bakımdan âşıklık geleneğinde dinleyici olgusu, aslında anlatıcıyla birlikte geleneği oluşturan başat unsurdur, denilebilir. Ayrıca âşık; âşık olmadan, bu sanata heves etmeden önce dinleyicidir. Küçük yaştan beri âşık icralarını izlemiş, dinlemiş, etkilenmiştir. Onun ruhunda âşıklık hevesini uyandıran; katıldığı meclislerdeki âşık performansları içinde sanatkarın saygınlığını ve sözün kudretini keşfidir. Bir ustaya kapılanma isteği ve bâde rüyası görme gibi âşığı yapılandıran psikolojik, itikadî, töresel olgular; âşıkta dinleyicilik altyapısının temellendirdiği yönelimlerdir.

“Performans Teori”ye göre âşık icralarında dinleyici/(ler), âşıkla arasındaki etkileşim bağlamının olmazsa olmaz, ikincil, aktif kahraman/(lar)ıdır. Dinleyici, hikâyeyi dinlerken âşğın anlatım kudretinin etkisiyle alışkın olduğu ve belki birkaç defa dinlediğı hikâyenin kahramanıyla özdeşim kurabilir. Kendini hikâyenin içinde hisseder ve akışa müdahale duygusuyla hareket edebilir. İlhan Başgöz, Şükrü Elçin’den aktarımla böyle bir örnekle âşık meclislerindeki empatik bağlama dikkat çekmiştir:

(...) bir gün bir âşık bir bey tarafından verilen bir davette-eğlencede Kerem hikâyesini anlatırken aşağıdaki hadise gerçekleşmiştir. Hikâyenin sonuna doğru Kerem kül olur. Aniden, yüksek rütbeli bir seyirci, tabancasını çıkarır ve havaya ateş eder ve “Ya Keremi öldürme, yoksa seni öldürürüm” diyerek âşğı tehdit eder. Bunun üzerine âşık bir çıkış yolu bulur ve Kerem’i öldürmez ve daha sonra hizmetçisi ile onu kavuşturur. Güney Anadolu’da bu âşık, Kerem’i öldürmeyen âşık olarak tanınmaktadır (2016: 290).

Gelenek içinde dinleyiciliğın genç kuşağı âşıklığa yönlendirme dışında bir başka fonksiyonu, denetleme işlevidir. İzleyici/dinleyici, icranın usulünce akışını gözler. Çünkü alışkın olduğu icranın müktesebatına hâkimdir. Gerek hikâye anlatımı gerekse âşık karşılaşmalarında dinleyici; eksiğı, yanlış, kastı hemen fark eder ve düzeltmek için müdahale eder. Bu da geleneğın doğru anlaşılıp aktarılmasında önemli bir teyit ve tanzim işlevidir. Musa Öksüz, Âşık Kara ile 2012 yılında Şavşat’ta bizzat yaptığı bir mülakatta âşğın kendisine bir yanlıştan dinleyicinin dikkati sayesinde nasıl döndüğünü anlattığını nakletmiştir.

Kara yeni âşık olduğu ve tanınmaya başladığı gençlik yıllarında bir mecliste Huzûrî’nin bir şiirini -etkili olsun diye- kendisininmiş gibi söyler. Mecliste bulunan Abdülmecid Tokdemir, ona bir tokat atar. Kara, yere serilir ve Tokdemir’e niçin vurduğunu sorar. Tokdemir “Sakın bir şey söyleme, eğer bir kelime daha edersen sana öyle bir vururum ki kendine gelemesin! Bu şiir, Huzûrî Baba’nın bir şiiridir. Onun bir deyişi olduğunu neden söylemedin?” der (2013: 58).

Serencamların ve serküştelerin anlatıldığı mekânlar da dinleyici kitlesi ve çevresi de, anlatıcıları da halk hikâyeleriyle benzerlik gösterir. Kahvehaneler, köy odaları, ağı/paşa/bey konakları gibi mekânlarda âşıklar tarafından anlatılan bu anlatmalar, daha kısa hikâyeler olduğu için halk hikâyeleri gibi geceleri değil gündüz fasıllarında anlatılır (Taşlıova 2006: 286). Dinleyici, özellikle bilmediğı hikâyeleri isteyerek anlatıcıyı yönlendirir. Bildiklerinde de değişiklik ve dinamizm bekler. Meclisteki dinleyicilerden bazıları hikâyeyi defalarca dinlemiştir ve zaten bilmektedir. Bu yüzden âşğın yaratıcılık kabiliyetini gösterip hikâyeye yeni şeyler eklemesve anlatıyı hareketlendirmesini ister (Başgöz, 2013: 379). Akışın gidişatından ve âşğın performansından memnuniyetsizliğini sessizlikle veya âşğı sorularla bunalma geri bildirimiyile

gösterebileceği gibi alkışla, kahkahalarla, âşığa bol bol bahşişler vererek de beğenisini ortaya koyabilir. “Çünkü âşığı âşık yapan, onun hassas ve talepkâr dinleyicileri, yani büyük halkıdır.” (İmamverdiyev, 2003: 147) Halk; düğününde, eğlencesinde, kutlamasında hatta ağıtlarıyla yasında âşığı yanında görmek ister. Anlatma ortamı ve anlatı, bu yönüyle anlatıcı ve dinleyiciyi birbirinden ayrılmaz kılan bir çeşit tutkaldır.

Dinleyicinin âşık anlatılarında performans etkisi üzerinde deneyler yapan İlhan Başgöz²³³, Posoflu Âşık Müdamî’yi Ankara’daki evine davet etmiş, orada hikâyeler anlattırarak kayıt altına almıştır. Âşık, kayıt bağlamında tek başına yahut sadece Başgöz’le birlikte olsa da kayıtların Ankara’nın okumuş yazmış aydınları tarafından dinleneceği düşüncesiyle tedirgin olmuş; kendi dinleyici çevresinde anlattığı performansı yakalayamamıştır. Anlattıklarının inandırıcı olmayacağı kaygısını duyarak yer yer açıklamalarda bulunma gereği hissetmiştir. Dinleyici kitlesinin aydın kesimden oluşması ihtimali bile icrayı anlatıya ve anlatıcıya has belli dinamiklerinden uzaklaştırıp sunileştirmiştir.

Ayrıca Posof’a gidip Âşık Müdamî’yi orada da gözleyen Başgöz, önce doğal bağlamında, Posof’ta bir kahvede, her zaman alışkın olduğu dinleyici kitlesi önünde âşığa hikâye anlattırıp kayıt altına almıştır. Ertesi gün aynı kasabada ancak farklı, aydın bir dinleyici profili önünde Öğretmenler Birliği’nde aynı hikâyeyi anlatmasını istemiş ve iki bağlamdaki performansı mekânı, süre, anlatıcı üslubuyla, dinleyici tepkisiyle, sözel dokusuyla karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırmanın şematik bir özeti, bağlamdaki farklılıkları daha net görebilmek için faydalı olacaktır:

Tablo 2.9. Âşık Müdamî İcrasında Bağlam Farklılıkları

Posof’taki Kahvede	Posof’ta Öğretmenler Birliği’nde
1. Âşık, “Öksüz Vezir” hikâyesini anlatır.	1. Âşık, “Öksüz Vezir” hikâyesini anlatır.
2. Dinleyiciler; âşığı çok iyi tanıyıp seven, sosyal hayatta da âşıkla paylaşımları olan, halktan, sıradan insanlardır.	2. Dinleyiciler; âşığı tanısa bile onunla arasına belli bir mesafe koyan, kasabanın kalburüstü aydın kesimindendir.
3. Dinleyiciler, âşığın icrası karşısında ilgilidir. Beğenilerini sözleri ve davranışlarıyla belli ederler. Hikâyeyi sabırla ve ilgiyle dinlerler.	3. Dinleyiciler, âşığın icrası karşısında ilgisizdir. Hikâyeyi beğenmediklerini kendi aralarında konuşarak ya da mekânı terk ederek belli ederler.
4. Âşığın anlatımında dinleyicilerin âşına olduğu, onlarla ortak anlam dairesinde bulunduğu söz kalıpları sıkça kullanılır.	4. Âşık, anlatımında bağlamdaki dinleyiciyle ortak anlam dairesinde buluşmadığı söz kalıplarını kullanmaz.
5. Dinleyicinin olağanüstü ilgisine bağlı	5. Dinleyicinin ilgisizliği karşısında âşığın

²³³ Başgöz’ün icra bağlamlarında âşık Posoflu Müdamî anlatmalarının bağlamlarıyla ilgili deneylerine dair bilgiler, Serdar Öztürk’ün “Türkiye’de İletişim Düşüncesinin Kökenleri” adlı eserinden iktibasla aktarılmıştır (Öztürk, 2008: 122-124). Karşılaştırmalı tablo da bu bilgiler üzerinden oluşturulmuştur.

olarak âşığın icrası daha canlı ve süre açısından uzundur. 6. Âşık dinleyiciye tarihî ve edebî konularda bilgi verirken ya da ortak değerlerle ilgili onları iyiye, güzele, doğruya yönlendirmeye çalışırken kendinden emin ve tereddütsüzdür. 7. Sözel doku; zaman zaman açık saçık anlatımlar, cinsel içerikli ifadeler de taşıyabilir.	icrası donuk ve süre açısından diğer anlatıya nazaran kısadır. 6. Âşık dinleyiciye herhangi bir konuda bilgi vermez ya da ortak değerlerle ilgili yönlendirmeler yapmaz. Kendisinden daha bilgili olduğunu düşündüğü dinleyici karşısında tereddütleri ve endişeleri vardır. 7. Âşık, sözel dokuyu oluştururken ihtiyatlıdır. Açık saçık, cinsel içerikli ifadelerden kaçınır.

Müdamî'nin davetle Ankara'ya seferinde yapılan kayıtların değerlendirilmesi ve Başgöz'ün Posof'ta yaptığı kayıtlar ve bunların karşılaştırılması sonucunda İlhan Başgöz, her bağlamda bütün dinleyicilerin türdeş olmayabileceğinin de göz önünde bulundurulmasını önermiş; aynı icrada nüfuzlu kimselerle sıradan insanların da dinleyici olarak birlikte yer alabileceğini vurgulamıştır (Öztürk, 2008: 124-125). Nitekim genel olarak âşıkların icra yerlerinden olan ağa/paşa/bey konakları, nüfuzlu kişilerle birlikte yöre halkını da âşık meclislerinde ağırlayan mekânlardır. Bu mekânlarda dinleyici icrayı yönlendirse, akışı etkilese de değerli olan meclis ve özellikle icradır. Çünkü kültür içinde aktarılan ve dinleyiciyle birlikte meclisi kayıtlanmaya değer kılan icradır.

Dinleyicinin anlatıyı yönlendirmesi, anlatıda aktif rol üstlenmesi gibi konularda özellikle seferler esnasındaki âşık karşılaşmaları söz konusu olduğunda tarafgirlik de devreye girmektedir. Bir âşığı destekleyen dinleyici kitlesi, âşıklar kadar karşılaşmanın heyecanını paylaşır. Murat Uraz bu heyecanı, “Futbolda olduğu gibi bunda da taraf tutmalar olurdu yenenin tarafı yenilen için çeşitli dedikodular eder ve: “Gözünün kurdu öyle kırıldı ki elleri bir daha sazı tutamaz. Ne olacak köy âşığı, tutuk âşıktan ne beklenir?” gibi sözler söylerler[di].” (1979: 8619) şeklinde futbol takımı tutmakla özdeşleştirmiştir. Âşık Şenlik'in Ardahan seferinde Ermeni aşuglardan İzanî ile karşılaşması, taraf olma bağlamında tezahürat, coşkuve gerilimin yüksek olduğu bir karşılaşmadır²³⁴. İzanî, Ermeni; Şenlik, Türk'tür. Ardahan'da her

²³⁴ (...) İzanî ile Şenliğin değişmeleri [doğrusu: deyişmedir. B. A.] çetin oluyordu. Halkın heyecanı gittikçe artıyor, kahve doldukça doluyordu. Ardahan Şehri şimdiye kadar böyle bir şeye sahne olmamıştı. Ermeniler, şairleri İzanî'yi çılgınca alkışlarken, müslüman halk merak ve heyecan içinde İzanî'nin söyleyeceği bağlamaları bekliyordu. (...) Son kıtadaki bu sözler İzanî'yi çok sarstı. Bir ara durakladı, dili dolaştı, kekeledi. Etrafta devamlı bir uğultu vardı. “Şenlik buldu mu, İzanî niye sarardı, adamın dili mi tutuldu, konuşmuyor” gibi sözler İzanî'yi bocalatıyor, şaşırtıp cesaretini kırıyordu. Şenlik bekliyordu. İzanî ise söze bir türlü başlayamıyor, sazının ucunu ağzına almış durmadan kemiriyordu. Müslüman halk İzanî'nin bu halini gördükçe cesaretleniyordu. “İzanî, sazı teslim et, Şenlik'le sen başa çıkamazsın, artık onun ustalığını kabul et” sözleri İzanî'nin kulağında çınlıyor, sarsılıyordu. Şenlik ise durmadan geziniyor, müslümanların tarafına

iki milletin unsurları bir arada yaşamaktadır. Ancak hadise Kars'ın işgali yıllarında yaşanmıştır. Ermeniler, Ruslarla birlik olmuşlar bu da Müslüman halkın ihanete uğramışlık hissiyle Ermenilerin ise galibiyet hırsıyla bilenmesine neden olmuştur. Mevcut durum her iki taraftan dinleyicinin heyecanını daha da artırmış, halk nezdinde âşıkların karşılaşmalarına olduğundan daha üst perdeden anlamlar yüklenmiştir. Hâl böyle olunca bağlam ve izleyicinin âşıklara ve vaka kuruluşunun akışına etkisi belirginleşmiştir. Bir kurtuluş arzusu içindeki Müslüman halk, âşığının galibiyeti için coşkulu bir destekle yanında durmuş; bu galibiyeti, bir nevi beklediği ve arzuladığı bağımsızlıkla eşdeğer kabûl etmiştir. Tarihî bağlamın etkisi, izleyiciler arasındaki etkileşimi âşıkların performansı sayesinde yükseltmiş bir topluluk tepkisine yahut millî-manevî reflekse dönüştürmüştür.

Âşıkla dinleyiciler arasındaki etkileşim, her iki tarafı da gelenek doğrultusunda yapılandıran bir süreçtir. Sanatçılar da taliplileri de kültürel, sosyal, kişisel bağlamlarda birer kimliğe kavuşur. Değer algıları, inançlar ve kişisel tecrübeler, âşığın icrası ve dinleyicilerin de icrayı anlamlandırmasındaki kılavuzlarıdır. Bu kılavuzluklar sayesinde elde edilen kazanımlar, her iki tarafa da belirli işlev ve roller yükler. Âşıklar da dinleyicileri de yükledikleri rolün ve karşısındakinin kendilerinden beklentisinin farkındadır. Bu farkındalık da töre ve işleyisi belirler.

Âşık Ali'nin Türkiye seferi anlatmasının HDD varyantında Ali, başlık parası ve düğün harcı için sefere çıkmıştır. Sefer esnasında konaklandığı icra mekânı, Mirzeli Bey'in kahvesidir. Kahvede çalıp söylerken ne kendisi başına buyruk davranma yetkisine sahiptir ne de dinleyicinin böyle bir özgürlüğü vardır. Meclis sırasında davet edildiği ilk düğün toyuna âdap gereği meclis ehlinin izniyle gider:

gülümseme ile bakıyordu. İzanî, içinden: “Şenlik muammayı nasıl olsa çözdü, imtihanı kazanacak, işi uzatıp onu kızdırmaya hiç sebep yok. Kızdırırsak, bu mağlûbiyetin üstüne bir de rezilimizi çıkarır. İyisi mi yelkenleri indirelim” diye düşünüyordu. (...) Şenlik Ermenilere ve şairlerine meydan okuyordu: “imtihandan önce, kadımız, müftümüz, hocamız ağlıyarak Tanrı'ya yalvardı; benim için dualar etti. Şimdi şairiniz teslim bayrağını çekiyor. Bunda iş yokmuş; bana Şöyle biraz dayanacak bir şairiniz yok mu” demek istiyordu. Bu son sözler müslümanları coşturmuştu. “Yaşa, varol” sesleri kulakları çınlatıyordu (...) Toplantı yeri bayram yerine dönmüştü. Alkışlar, bağrışmalar “Yaşa, varol Baba Şenlik” sözleri ortalığı çınlatıyordu. Ünlü şair Şenlik, Ermenilerin “Yenilmez İzanî”lerini gözleri önünde dize getirmişti. Ortalık sükûnet buldu. Herkes yerine oturdu. İzanî elinde sazı Şenliğe yaklaştı. Sazını önüne koyup elini öptü, köşeye çekildi ve perişan bir halde yere çöktü. Sonra da sazını geri vermesi için yalvarmaya başladı. (...) İzanî'nin yalvarmalarına dayanamayıp sazını bağışladı. Toplanan paradan o elli lira istemişti, Şenlik yüz lira verdi. Müslüman halk sevine sevine yenilmez şairleri Usta Şenliği tebrik edip ona dualar ettiler. O, artık bundan sonra karşılaşma “meydanlarının” yenilmez pehlivanı olarak kafalarda hürmet ve takdirle saklanıp yadedilecektir (Özbek, 1969: 81-91).

Bir gün Aşıq Alı drahtında ohuyarkən, bir nəfər gəlib aşığın sazının sinəsinə nəmər²³⁵ goydu:

- Məclisin mübarək, aşıq! dedi. Sonra da üzünü məclisə tutub:

- Həzarat! Heyir işim var. İstədim ki, Aşıq Alı bu keçə mübarək işimizi yola versin. Üzr məndən, rüşət sizdən.

Məclis əhli:

- Heyir işin mübarək, ay gərdaş! İzindir, dedilər.

Aşıq Alı sazın simini silib göynəyinə goydu. Toy sahibi ilə heyir işə getdi (HDD: 334).

Anlatıda sıradan bir dinleyicinin icrasını beğəndiyi bir âşığı düğününə davet edip toy âşığı olaraq götürebilmek için sazın üstünə bahşiş koyarak akışı kesip izin istemesi, ardından diğer dinleyicilerden ruhsat alarak âşığı götürmesi, her iki tarafçada kanıksanmış bir törenin gereğidir. Âşık, icra esnasında keyfi sebeplerle meclisten ayrılamayacağı gibi diğer bir kişi de meclisin rızası dışında ve icra usulünce sonlanmadan bir meclisin sanatkârını başka bir yere icraya götüremez. Dinleyicilerin usulünə uyğun biçimde icranın seyrinde söz sahibi olması, gerektiğinde akışı kesebilmesi, dinleyici faktörünün akışı yönlendirme kudreti ve sadece danışmanlık alınan bilirkişilikten öte hüküm verme yetkinliği bulunan bir saygınlığa işaret eder ki bu da bağlamda dinleyiciyi olmazsa olmazlardan biri yapar.

Âşık Ali'nin Türkiye seferinde, Cafer Paşa'nın âşığı Yığval'ın Ali'nin geçirdiyi meclisin bütün bahşişini sorgusuz sualsiz orta yerden haraç alır gibi alıp gitmesi, usulsüzdür. Ancak mecliste kimse buna itiraz etmez. Cafer Paşa Ali'ye üzülmemesini onu layığıyla bahşişle göndereceğini söylese de Ali kabûl etmez. Karşılaşma olmadan âşık diğer âşığı bağlamadan âşığın nemerinin alınmasının eşkıyalık olduğunu, bunun Paşa huzurunda olmasının daha büyük bir haksızlık olduğunu sazla-sözle söyler (HDD: 330) Cafer Paşa onun genç ve toy olduğunu Yığval'la karşılaşmasının hüsrana olacağını söylese de Ali kabul etmez. Bunun üzerine meclisteki hazerat, Paşa'ya itiraz ederek Ali'nin tarafında dururlar. Yığval'ın meclise gelmesini ve Ali'yle karşılaşmasını dilerler. Cafer Paşa, çaresiz Yığval'ı meclise çağırır (HDD: 341) Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi toy meclisindeki hazerat, diğer bir deyişle dinleyici olmakla birlikte aynı zamanda hakem heyeti, mecliste adap ve erkânla ilgili söz sahibidir. Gerektiğinde toyun sahibi olan paşa veya bulunduğu bölgenin sayılır kişisini de aşan taleplerde bulunup yaptırım gücüyle paşaya da istediklerini yaptırabilirler.

²³⁵ Nəmər: Bahşiş, hediye, para.

Örneklerden çıkarımla izleyici/dinleyicinin yalnızca icrayı takip etmekle kalmayıp etkileşim süreci içinde birtakım roller üstlendiği sonucuna varılabilir. Hata yaptığında âşığı uyarmak, icradaki eksikliği fark edip düzeltmek, yeni âşıklardaki cevheri keşfetmek, ustayla çırağın birbirini bulmasına aracılık etmek; âşığa psikolojik, ekonomik, sosyal, siyasal anlamda destek vermek ve benzeri pek çok işlev, dinleyicinin geleneğin sürdürülebilirliğindeki önemli katkılarıdır. İcraya yüklediği anlamlarla da dinleyiciler; geleneğin aktarımı, geri bildirimlerle geliştirilmesi, denetlenmesi gibi hem bireysel kimliğini yapılandıran hem de kültürel kimliğe katkıda bulunan aktif roller üstlenebilirler.

3.3.1.5.1. Himaye (Patronaj)

Âşıklığın düğün icralarının, mevsim şenliklerinin, uzun kış gecelerinin vaz geçilmez icrası olduğu dönemlerin en bilinen özelliklerinden biri de itibarlı hanların, devlet adamlarının saraylarında; paşalar, beyler ve zengin köy ağalarının konaklarında kollayıp gözettiği, maişetini sağladığı âşıklar bulundurmalarıdır. Bu durum, terminolojide “himaye” kelimesiyle karşılık bulmuştur. Bu itibarlı kimselerin düzenlediği meclislerde himaye ettiği âşıklar, icralarıyla göz doldururlar. Başarılı her icra; beraberinde ağalar, paşalar ve konuklarının ihsanları, bahşişleri ve âşığa sağladığı bir çeşit dokunulmazlık zırhını beraberinde getirmektedir. Anadolu deyimini ve alışkanlığıyla “Ağalık vermekle, yiğitlik vurmakla...” ifadesinden mülhem bütün Türk coğrafyasında beyler, ağalar ve paşaların itibarları da cömertlikleriyle, ihsanlarının bolluğu ile doğru orantılıdır. Türkiye sahasında da Azerbaycan sahasında da çalıp söylemeleri karşılığında âşıklara ihsanda bulunmak, onları koruyup gözetmek, bulunduğu çevre içinde bir statü kazandırmak, gerekirse ailesinin iâşesini sağlamak; hanların, beylerin, paşaların, ağaların şanını yücelten bir görenektir. Yapılmadığı durumda hanın, paşanın, beyin itibarına gölge düşer. Bu yalnızca halkın itibarlı kimliğe bakış açısı değil itibar sahibinin de kanıksayarak hayatını ona göre biçimlendirdiği bir kabûldür ve bu sayede himâye eden itibar sahibi ile himâye edilen âşık arasında sosyal, ekonomik, sanatsal ve hattâ duygusal bir bağ kurulur. Kastamonu’da Erzurumlu Emrah ile himayedârı Alişan Bey arasındaki yakın dostluk ve sevgi bağı, Alişan Bey’in ani ölümüyle bir yıkıma dönüşmüştür. Bu yıkım, Emrah için hem Kastamonu’yu hem de orada evlendiği kadını terkedip arkasına bakmadan çekip gidecek kadar büyük ve geri dönülmezdir (Ural, 1976: 24-26).

Âşıkların seyahatleri sebebiyle gurbette karşılarına çıkacak tehlikelere yahut olumsuzluklara karşı da bir himayeye ihtiyaçları vardır. Konuk âşık, sefere gittiği gurbet yerinde çoğu zaman eğer varsa bir hemşehrisi yahut yakın memleketlisi tarafından korunup kollanır; yoksa âşıklığının kudreti sayesinde kendisine bir himâyedar kazanır. “Ağacan’ın Erzurum Səfəri” anlatmasında bu türden bir himaye söz konusudur. Ağacan, Erzurumlu Rüştü Paşa’nın dostu ve konuğu Nahcivanlı Kablayı Han tarafından Dollu Mustafa’yla karşılaştırmak üzere Erzurum’a davet edilmiştir. Ancak kendisi, ne maksatla çağırıldığını bilmeden davete icabet eder. Erzurum’a varır varmaz da meclise götürülür. Dollu Mustafa, her seferinde Rüştü Paşa huzurunda bütün âşıkları mat edip paşadan ihsanlar aldığına güvenerek böbürlenmekte ve Ağacan’ın meclisteki diğer âşıklardan Məhəmməd’e ustaca cevaplar vermesi karşısında “Oğul, əvvəl uşah eline kəçifsən, kendini topla ki, hələ ağzına bəçə balı²³⁶ verəm. İndi gör nəjə zəhərriyəjəm²³⁷” şeklinde onu küçük düşürücü sözlerle aşağılamaktadır. Ağacan’ın da yakın dostu olan Kablayı Han, Rüştü Paşa’yı da temsil ederek ona güvence verir “Ağacan fikir elleme, deme ki, tekem, men burdayam, gıypınma²³⁸.” diyerek ona desteğini belli eder ve arkasında olduğunu söyler (Saraçlı, 1992: 169). Ağacan, bu karşılaşmanın galibi olur ve Dollu Mustafa’yı bağlar.

Âşığın sanat gücü sayesinde himâyedar kazanmasının örneklerinden biri de “Muhibbi ile Esmahan” hikâyesidir. Muhibbînin Oltu seferi zorunlu bir seyahattir. Gençlikte işlediği bir suçtan dolayı tevkif edilmiştir. Ancak bu talihsiz yolculuk aynı zamanda onun âşıklık serencamının ve sanatında erginlenme sürecinin başlangıcıdır. Aşk bâdesini hapishanede içen Muhibbî, âşıklığının gücü sayesinde Mutasarrıf Süleyman Paşa’nın ve Oltu beylerinden Mehmet Bey’in muhabbetini ve desteğini kazanır (Özder, 1976: 15-17). Bu destek sayesinde hapisten çıkar, köyüne döner (Özder, 1976: 24) ve maşukası Esmahan’a kavuşur (Özder, 1976: 44).

Farklı itibar sahiplerinin himâyesi altındaki âşıkların birbiriyle karşılaşması temsil yetkisi taşıdığı hanın/beyin/paşanın da bir diğeriyle itibar yahut güç mücadelesine dönüşebilir. Tarihi bağlamı olan bir örnekte âşıkların karşılaşması, Şah Abbas’la Dağıstan Şahı Şamil Şah arasında yaşanabilecek bir savaş karşısında bir seçenek oluşturmuştur. Dağıstan Şahı, himâyesindeki âşıklardan Ləzgi Əhməd’e çok

²³⁶ Beçe balı: Oğul balı (ATS/I: 108).

²³⁷ Nəjə zəhərriyəjəm: Nasıl zehirleyeceğim

²³⁸ Gıypınma: Korkma, çekinme.

güvenmektedir. Bu güven o kadar yüksektir ki ülkesini saziyla-sözüyle savunma yetkisini verecek kadar âşığını düşmanı karşısında bile yüceltir:

Xəbəri verək Şıx oğlu Şah Abbasdan. Bir gün Şah Abbas sərdarlardan Əmirxan sərdarı Dağıstana göndərdi ki, onu fəth eləsin. Əmirxan sərdar yüz əlli min qoşunla Dağıstana yürüş edib Şamil şahı işdən hali elədi. Dağıstanın hakimi Şamil şah xəbər verdi ki:

- Siz də Məhəmmədisiz, biz də. Mən təklif edərdim ki, nahaq yerdə islam millətini qırğına verməyək. Mənim Ləzgi Əhməd adlı bir aşığım var. Əyər Şah Abbas öz aşxlarından göndərib deyişmədə ləzgi Əhmədə qalib çıxdıra bilsə, mən davasız, şavasız Dağıstanı İran səltənətinin təhti idarəsinə verərəm.

Əmirxan sərdar bu təklifə razı olub, ləzgi Əhmədlə deyişmək üçün otuz doqquz Şirvan aşığı gətirdi. Lakin ləzgi Əhməd onların hamısını bağladı. Əmirxan sərdar nə edəcəyini bilmirdi. Sərdarın bikefliyini duyan sərgərdəldərdən biri Səfəralı Bəy Əmirxan sərdara dedi ki:

- Tikmədəşdə bir nəfər məşhur aşix var adı Dədə Qasımdır. Mən əminəm ki, əyər o burda dursa, Ləzgi Əhmədi söz altında boğar. (Babaxanlı, 2011: 160)

Dədə Qasım'ın Ləzgi Əhməd'i bağlaması, anlaşımayı Əmirxan Sərdar dolayısıyla Şah Abbas lehine çevirmişdir ancak Şamil Şah'ın himayesindeki âşığın karşısına çıkan digər 39 âşık da Ləzgi Əhməd tərəfindən bağlanmışdır. Dədə Qasım getirilməse âşık, himâyedârının güvenini boşa çıkarmayacak kadar güçlü ve güvene lâyıktır. Bu anlatıda asıl diqqat çekmesi gereken himayeyle birlikte gelen iktidar, güç ve temsil hakkıdır. Daha önce de değinildiği gibi karşılaşma gerçek dahi olsa vaka kuruluşunun gerçekliği tarihi gerçeklikle örtüşmeyebilir. Ancak mühim olan vakanın bu şekilde yaşanmış değil kurgulanmış olmasıdır. Halk hafızasında âşığa atfedilen güç, gerçek gücün önüne geçmiş; âşığı sözün kudretinin mihenge vurulduğu yer konumlandırmış, anlatının oluşum bağlamını bu şekilde kurgulatmıştır.

Himaye, her zaman âşığın lehine gerçekleşen bir vakıa olmayabilir. 1917 Ekim'inde Rusya'da gerçekleşen Bolşevik İhtilâli'nin ardından Azərbaycan âşıkları üzerinde bir hükümet desteği ve himayesiymiş gibi gözüken ve para karşılığında da olsa aslında siyasi baskıyla gerçekleşerek âşığın sözünü prangalayan patronaj, bir komünizm propogandası aracı olmuştur. Bu da özellikle kurumsal himâyeye ve âşık ilişkisi bakımından kötü bir örnektir. Âşıklara destek süsü verilerek Stalin yönetiminde 1928'de ilki, 1938'de ikincisi düzenlenen "Âşıklar Kurultayı"; Âşık Elesker, Azafılı Mikail gibi vatansever âşıkları hapse, komünist propogandaya boyun eğen bazı âşıkları ise zoraki patronaja mahkûm etmiştir (Akman, 2008: 14). Sözkonusu edim, sanatsal özgürlüğün ihlalinden öte ulusal bağımsızlığın ihlali ve sanatın bir ulusun fertleri üzerinden cebren siyasi propogandaya alet edilişidir.

Türkiye sahasında himâye müessesesi, yakın dönemde 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde olduğu kadar yaygın değildir. Kavramı tarihî geçmişiyle de açıklayan Nebi Özdemir, âşıkların geçimlerini sağlamak veya sanat kabiliyetini geliştirmek gibi nedenlerle çıktıkları seyahatler esnasında farklı yerleşim yerlerine yahut coğrafyalara gittiklerinde kısa ya da uzun vadeli olarak kaldıkları yerlerde itibarlı kimselerin himayeleriyle o bölgede desteklenmelerini “kültürel patronaj” terimiyle açıklamıştır. Ona göre himaye kurumu, Osmanlı’dan Cumhuriyet Dönemi’ne kadar devam etmiş, Cumhuriyet Dönemi’nde kişisel patronajdan kurumsal himayeye evrilmiş; âşıkların radyolar, halkevleri ve köy enstitülerinde görevlendirilmesi biçiminde tüzel kişilikler tarafından desteklenmesine dönüşmüştür (Özdemir, 2018: 48).

Günümüzde bu kurumsal desteğin Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları Değerlendirme ve Tespit Kurulu tarafından açılan sınavla yapılan değerlendirmeler sonucunda verildiği; sanatçılara kayda değer bir maddî getirisi olmamakla birlikte “Âşık-Ozan, Halk/Kalem Şairi, Zakir” sıfatlarıyla seçilerek âşıkların Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Şairi unvanıyla sembolik olarak desteklendiği bilinmektedir.

3.3.1.5.2. Hakemlik Müessesesi

Âşıklık geleneğinde hemen her karşılaşma ve fasılda icranın erkânına hâkim bir meclis ve hakem heyeti bulunur. Meclisler; ağaların, beylerin, paşaların himayesinde ve onların desteğiyle düzenlense de mecliste söz sahibi olan asıl karar mercii, bu hakem heyetidir ve karşılaşmaların galip veya mağlubunu bu heyetin verdiği karar tayin eder. Bu kurulun ayrıca yaptırım yetkisi de vardır. Mekânın sahibi paşalar ve itibarlı kimseler dahi onların kararlarını sorgulamadan tatbik ederler. Rütbeli paşalar, mülki amirler yahut yörenin itibarlıları icrada sadece düzenleyici (bir bakıma finanse edici) ve yönlendirici işlevini üstlenirler.

Heyet, karşılaşma ve fasıllarda icranın icabına uygun yürüyüp yürümediğini kontrol yetkisine de sahiptir. Ağacan-Dollu Mustafa karşılaşmasında Ağacan, Kur’an üzerinden söyleşmek istemiştir. Rüştü Paşa, âşıkların söylediklerinin Kur’an’da yeri olup olmadığını kontrol etme işini hakem heyetine havale eder: “Her terefdan aferin sesi geldi. Paşa emr elledi ki, efendiler, Gur’anı açın, ayatdarı yohluyun, cocug düz deyir, heç kes²³⁹ laf atmasın.” (Saracı, 1992: 170) Bu kontrol isteği, her zaman

²³⁹ Heç kes: Hiç kimse.

mekân veya itibar sahibinden gelmez. Âşıklar da bunu talep edebilirler. Nitekim aynı metinde karşılaşmanın ilerleyen safhalarında Dollu Mustafa da aynı isteği dile getirmiştir: “Dedi: paşam sağ olsun, indi gıfıl-bend deejem, goy mollalar kitafları açsın, Gur’annan danışırıyım.” (Saraçlı, 1992: 173) Karşılaşmanın sonucu ne olursa olsun dinleyici de mekânın sahibi de âşıklar da hakem heyetinin kararının doğruluğundan emindir ve sonuca saygılıdır. Çünkü bu örnekte olduğu gibi söz konusu kontrol ve hakemlik kurumu, lalettayin bir kurum ya da denetleyici değildir. Eğer onay kurulu arasında ihtilaf varsa ne üzerine atılıyorsa onunla ilgili bilginin kaynağına bakmak ve kaynağından onamak esastır. “Şair Kazımın Nazdı Xanım” başlığıyla anlatılan Şair Kazım’ın Böylər seferi serencamında bu türden bir ihtilaf ve çözümünün sonuca adaletle yansımaları görülür.

Deyişmə təzədən²⁴⁰ başlandı. Məclisə o qədər adam yığıldı ki, yər olmadı otumağa. Gödək adam uzun adamın çiyin²⁴¹ çıxırdı ki görək bunun ahırı nə təhər olajax²⁴². Deyişmə getdikcə qızışdı. Sözü gənə Nazdı xanıma verdilər. Cəmahat çox diqqətnən, maraqlan qulaq asırdı.

Bu dəfə Nazdı xanım kəşdi gıfıləndə. Aldı görək nə dədi:

Bizdən salam olsun, a şair Kazım

İnsanın bənası də nədən oldu?

Xaliq²⁴³ onu nəçə şeydən yaratdı,

Onun bədənində can nədən oldu?

Aldı Şair Kazım:

Al cavavın verim a Nazdı xanım,

İnsanın bənası bu yərdən oldu.

Xaliq onu üçcə şeydən yaratdı,

Onun bədənində qan cürdən oldu.

Nazdı xanım dedi:

- Sazı yərə qoy, təslim ol. Elə bu yerdə bağlandın. Düz aç bilmədin.

Şair Kazım dedi:

- Çox düz açmışam. De görüm, nəyi düz aşmadım?

Nazdı xanım dedi:

- Sən deyirsən insanın bədənində can cürdən oldu. Bu nə sözdü, sən deyirsən?

Şair Kazım dedi:

Cür ermənəcə su deməkdi. Sözü qafiyəsi düz gəlmirdi deyir su yərinə cür dedim.

Məclis əhli dedi:

- Elə şey ola bilməz, Yalan deyirsən, sazı qoy yərə, Nazdı xanıma təslim ol.

Ona kimi Həmid bəy dedi:

- O sözü yalana çıxarmaz olmaz. Gedin burda bir pinəçi²⁴⁴ var. Adı Hamparsumdu, onu burya çağırır görək cür doğrudanmı su deməkdi .

²⁴⁰ Təzədən: Yeniden.

²⁴¹ Çiyin: Omzuna.

²⁴² Bunun ahırı nə təhər olajax: Bunun sonu hangi yola bağlanacaq, ne olacak?

²⁴³ Xaliq: Yaratıcı, Allah.

²⁴⁴ Pinəçi: Ayakkabı tamircisi (ATS/II: 970)

Bir adam göndərdilər pinəçi Hamparsumu çağırır getdilər. Hamparsum, içəri girən kimi Həmid bəy irəli yəriyif dedi:

- Ayə Hamparsum, sizin dildə cür nə deməkdə?

Hamparsum dədi:

Biz suya cür deyirik.

Şair Kazım'ın sözü doğruya çıxdı.

Dəyişməni davam elədilər (AFK/XVIII: 275-276).

O bölgədə Nazdı Xanım'la Şair Kazım'ın qarşılaştığı mekân, Molla Gülpəri Xanım'ın konağıdır. Davetlilər və Nazdı Xanım, konağa âşık geldiğini duyarak gelmiştir. İcraya katılan meclis ehli, bu türden icralara alışıktır ve icranın seyri ile ilgili bir müktesebata sahiptir.

Her ne kadar âşık performansları; han sarayları, paşa, bey ve hanım konaklarında icra ediliyor olsa da son söz, yine meclisteki bilirkişilere aittir. Mirza Han sarayında yapılan Mahirî ile Mahitaban qarşılaşmasında Mahitaban, Mahirî'nin sorduğu dört muammayı da gereğince cevaplar ancak Mirza Han, âşıklar tapşırmadan atışmayı keser ve bu defa da kızının muamma sormasını diler. Ancak Mirza Han'ın sarayın sahibi ve o bölgenin yöneticisi olması, sözün Mahitaban'a geçmesini sağlamaya yetmez. Ancak hakem heyeti mensupları onadıktan sonra söz sırası Mahitaban'a geçer (Gökəlp, 1985: 60). Mahitaban, altı muamma sorar; Mahirî, altısını da usulüne uygun cevaplar. Âşıklar, tapşırarak söze son verir. Ancak o gün yenişemezler. Sonrasında Mirza Han'ın iki gencin aşkıdan haberdar olması ve Mahirî'yi hapsedmeye kalkışması üzerine birlikte kaçmaya karar verirler (Gökəlp, 1985: 66-69).

Hakemlik müessesesi, yalnızca icranın seyrini takip etmək mükellef değildir. Âşıkların olgunluk süreçlerine geçişlerinde bir onama müessesesi hüviyetiyle de meclis ehli ve hakem heyeti, doğal bir yetki merciidir. Bir fasılda ya da toy geçirmede meclis tarafından keşfedilip onanan âşıklık istidadının ünü, dört bir yana yayılır ve söz konusu âşık, civardaki her meclisin itibarlı âşığı olur.

Âşık Ali'nin ustası Ağ Âşık ile katıldığı bir toy geçirme merasimi, onun nam salmasında bir eşiktir. Adı sanı, bu meclisin ardından duyulup yayılmıştır. Ali'nin icrasının akabinde ustası, mecliste bulunanlar huzurunda “Ya Allah!-deyib, Aliya bir ustad şillesi çekdi ki, sesi Ala dağda eks-seda verdi. Uzun illerden beri ustadının şillesini gözleyen Alı Ağ Aşığın mübarek ellerini öpdü.” (Həgimov 1985: 325). Burada ustad şillesi, bir çeşit tebrik ve âşıklık icazetnamesidir. Ustasının onadığı âşık, artık erginlenmesini tamamlamış, olgunlaşmak üzere diyar diyar gezerek sanat icrasına hak kazanmıştır. Ustasının ardından meclis ehlinin de onayını alır:

“ Meclis ehli bir ağızdan dedi:

-Toyumuz kimi, adın da mübarek oğul!

Beli, عزیزlerim Ağ aşığın şeyirdi Aşiq Alı deyile el-obanın diller ezberi oldu. Çal-çağırı mahaldan-mahala yayıldı.” (Həgimov 1985: 326)

Âşık meclislerinde icra, nasıl irticalen gelişıyorsa hakem heyetinin olaya müdahaleleri de vaka kuruluşunun içinde doğaçlama yoluyla gelişerek adaletle muhataplarına yansımaktadır. Âşıklara yansıyan her bir geri bildirim; galip âşık için yüreklendirici, mağlup âşık için ise yönlendirip geliştirici bir ilham ve rehberlik işlevi görmektedir. Bu rehberlik sayesinde galip, cesaretle yoluna devam gücü bulacak; mağlup, kendisine gösterilen hatalarından ders çıkarıp eksiklerini gidermeye çalışacaktır. Âşık meclislerinin icralarıyla ilgili bir birikime sahip deneyimleriyle nerede ne yapıp neyi nasıl değerlendireceğinin farkında olan heyetteki her bir saygın üye, yaptığı işin bir kültürel sorumluluk olduğunun bilincindedir. Bu, kişisel tercihlerden bağımsız sıhhatli değerlendirmeler, geleneğin geleceğe aktarılmasında önemli bir rol üstlenmek anlamına gelmektedir.

3.4. Sefer Bağlamında Âşık Tipinin İşlevleri

İster köy isterse kentte yaşasın, halk tanımı içinde yer alan insanların kendi kültürleri dâhilinde bulunan her varlık, kavram ya da ürünü mihenge vurma eylemini işe koşma yoluyla yaptığı bir gerçektir. Bundan dolayı kültüre dair her şeyin mutlaka işlevselliği bakımından da değerlendirilmesi gerekir. Bu bağlamda bir kuram ortaya koyan ve “İşlevsel Halk Bilimi Kuramı” olarak adlandıran isimler, başta Bronislaw Malinowski olmak üzere Reginald Radcliffe Brown, Franz Boas, Margerat Herkovits, Mellville Herkovits, Ruth Benedict ve R. Hurnwald’dur. Kuramın temelinde metinlerin oluşum bağlamları yer alır ve “Anropolojik Yöntem” adıyla da anılır. Kuramın söylemlerinde metinlerin yaratıcıları ve onların içine doğdukları toplum, o topluma has zihniyet unsurları; yaratımlarının sosyal bağlamı, “sözel doku”su ve nasıl işe koşulduğu arasında kurulan bağlar ortaya konulmaktadır. Bu bağları gözden kaçırarak yapılan derlemelerin toplayıcılıktan öteye geçmeyen koleksiyonlar olduğu düşünülmektedir. Bu derlemeler, ister yazılı kültür ortamı, isterse elektronik kültür ortamına aktarılsınlar bağlamları olmaksızın cansız ve ruhsuz ölü metinler olarak arşivlenmiş olurlar (Malinowski, 1990: 91). Çünkü halka ait olan sözlü anlatılar, bütünüyle onu yansıtan metinler olduğu için halktan, onun dili, felsefesi, bakış açış ve değer ölçülerinden ayrı düşünülemez. Walter J. Ong’a göre sözlü kültürü aktaran yazı değil gelenektir ve sözlü

kültürü temsil eden insan tipi, okuryazar değildir. Bu, onu belki tahlil etme becerisinden uzak kılar ama bütüncül bir bakış açısı ve keskin bir zekâyla kendi yaşadıklarıyla, etrafında yaşananlarla ilgili bir görüş açısı oluşturmalarını engellemez. Bir Orta Afrika yerlisinin köyündeki okula yeni gelen okul müdürüyle ilgili değer ölçütü, onda aranacak eğitimcilik yahut yöneticilik vasıfları değildir. “Hele önce nasıl dans ediyor, görelim” ifadesinde anlam kazanan kendi işlevsel değer yargılarıdır (Ong, 2014: 73).

Âşıklık geleneği ve bu gelenek içindeki seferler özelinde bakıldığında da âşıkların sefer serencamlarının, serküştelerin, anlattıkları diğer hikâyelerin, türkülerinin, atışmalarının ve benzeri metinlerin yalnızca derlenip toplanması, sözlü kültür ortamından yazılı veya elektronik kültür ortamına aktarılması hatta kitaplaştırılıp tasnif edilmesi ne işe yarayacaktır? İşlevel kuram penceresinden bu sorunun cevabı şu olabilir: Bu verimlerin canlı bağlamından koparılarak derlenmesi bir bakıma donuklaştırılması, âşığın söylediği şiirlerin belki de en fazla âşığın kendine has kılınmasına fayda sağlayacaktır. Oysa sözlü gelenek öznesi âşık; gezip gördüğü yerler, orada edindiği kazanımlar, usta kabul ettiği şahsiyetler ve onların öğretileri, anlattığı hikâyeleri, söylemlerinin de ortaya çıkardığı sanatçı tipi, hepsinden önemlisi icrası ve icrasının bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Çünkü âşığın yaratımlarını halkın bizatihi hangi bağlamlarda, hangi işevuruk yönüyle kendi hayatına dâhil ettiğini ortaya koymak, bir halk sanatı ve sanatçısının içinde yaşadığı topluma aidiyetinin ölçüsü olmak bakımından değerlidir. Aksi takdirde âşığın ve yaratımlarının işlevselliği tartılmadan onun ait olduğu toplum nezdindeki değerini ve konumlandırılması gereken yeri belirlemek güç olacaktır. Burada toplumun temel ihtiyaçlarına bağlı olarak âşıktan beklentilerini ve âşığın bu beklentilere karşılık olarak geliştirdiği kültürel cevapları göz önünde tutmak gerekmektedir. İşlevsel halkbiliminin ortaya koyduğu çözümleme modelleri içinde âşık tipinin yüklendiği işlevleri belirlemek için de temelde halk bilimi ürünlerinin işe koşulmasıyla ilgili Bascom’un ortaya koyduğu folklorun dört işlevini ve Başgöz’ün buna eklediği beşinci işlevi bilmek ve belki de ardından halk kültürü ürünü özelinde tür ve icraya özgü yeni işlevler ekleyebilmek gereklidir:

1. Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme.
2. Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme.
3. Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılması.
4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması (Çobanoğlu 1999a: 226).

Başgöz, bu işlevlere bir de “protesto işlevini” eklemiş; güce bağlı dayatmalara, değişmezliklere, haksızlıklara boyun eğmemeyi, karşı çıkmayı ve karşı çıkanla birlik olarak doğruya ulaşmayı öngören folklor ürünlerinden bahsetmiştir (Başgöz, 1996: 1-4) Bu işlevlerden hareketle âşık seferleri bağlamında ortaya çıkan âşık tipinin fonksiyonlarına, metinler üzerinden değerlendirmeler yapılarak Başgöz’ün protesto işleviyle birlikte üç işlev daha eklenmiş ve işlev sayısı sekiz olarak belirlenmiştir:

1. Toy geçirme (Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme)
2. Tasdik Edicilik (Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme)
3. Rehberlik, Pirlık, Mistik Önderlik, Öğretmenlik (Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılaraq eğitilmesi)
4. Gezginlik (Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması)
5. Protesto
6. Dönemini Yansıtma (Sözlü tarihe kaynaklık)
7. Kültür taşıyıcılığı, Habercilik ve İletişim
8. Hekimlik, Ocaklık

3.4.1. Toy geçirme

Bascom’un halk kültürü ürünlerinin “hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme” işlevi; âşıklık geleneğine sefer serencamlarında, âşığın anlattığı farklı hikâyelerde, âşık karşılaşmalarının çeşitli bağlamlarında, âşık fasılları içinde veya farklı meclislerde âşık tipinin yüklendiği “toy geçirme” adıyla geçmiştir. Toydan maksat; herhangi bir tören, şenlik, şölen gibi bir eğlence meclisi de düğün, nişan sünnet gibi geçiş dönemlerine has eğlence adetlerinden biri de olabilir. Ancak genel anlamıyla düğünler için kullanılır. Merkezinde daima eğlence ve vakti güzel geçirme vardır. Bütün halk kültürü ürünlerinde eğlenme ve eğlendirme işlevi olmasa bile âşık icralarının pek çoğunda bu işlevin ön plana çıktığı görülebilir.

Günümüzün ulaşım imkânları ve kitle iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde insanların eğlenmek, vaktini hoş geçirmek gibi keyfi ve estetik ihtiyaçlarını karşılayan imkân ve araçlar da sınırlıydı. Yaz aylarında gündüz akşama kadar bağda bahçede, tarlada tapanda çalışan insanlar, geceleri dinlenip sabaha dinç uyanmak isterlerdi. Fakat işin azaldığı gündüzün insanları çok yormadığı kış aylarının uzun kış gecelerinde en önemli eğlence vasıtalarından biri gezgin âşıkların icralarıydı. Bu

dönemlerin tanıklarından biri olan Adil Özder, köylülerin kış aylarında köy odasına gelecek âşığı dört gözle beklediğini belirtmiştir (1965: 4).

Eski Türk kültüründe “sığır” törenleri adı verilen süreklilikli avlarının öncesinde avın bereketli geçmesi için ava giden aile reislerinin hoş vakit geçirip av törenine moralli başlamasını sağlamak için, bir nevi duayla birlikte koşuklar okuyan şaman/ozanların varlığı bilinmektedir. Sonrasında da bereketli geçen avın neşesini paylaşmak; kopuzu ve sözüyle törenin katılımcılarını coşturmak yine onların görevidir. Şaman-ozanların kültürel süreği olan âşıklar da kendi dönemlerinin toyları, düğünleri ve şenliklerinin vazgeçilmez sazı-sözü olmuşlardır. Azem Sevindik, âşıkların da bhusus kendi işlevleri olarak bu geleneği sürdürdüklerini, fakat günümüzde âşık icralarının ritüel özelliklerinden uzaklaşarak “eğlence endüstrisinin basit bir unsuru konumuna indirgen[diğini]” ifade etmiştir (2019: 141).

Yöre yöre Sevindik’i haklı kılabilen salt takılmacalardan oluşan, irticalden uzak, anlaşılabilir ve kurgulu yoz uygulamalara rastlanmaktadır. Ancak dün olduğu gibi bugün de yine yöre yöre geleneği en güzel biçimleriyle yaşatmak için diyar diyar dolaşıp âşıklık sanatını gereği gibi icrada birbiriyle yarışan âşıklar da mevcuttur. Tarihî geleneğin devamı niteliğinde Karadeniz’de yaylak-kışlak göç kültürünü de yaşatarak bir çeşit mevsim şenliği şeklinde yinelenen ritüelleşmiş, tiyatral âşık icraları; sözlü kültürün en karakteristik biçimiyle sazlı (kemençeli)-sözlü, dramatik dans eşliğinde (horon) varlığını sürdürmektedir.

Kemençeli âşıklar, yayla göçleri sırasında göçerleri eğlendirmek, onların yorgunluklarını unutturabilmek ve onlara moral aşılamak amacıyla obanın önünde kemençe çalarak ve türkü söyleyerek yürürler. Ayrıca şenliklerde, düğünlerde ve derneklerde oynanan horonun başına geçerek, hem horonu kurmak hem de horonu devam ettirmek gibi bir işleve de sahiptirler. Bu hareketli yaşam içerisinde, kemençeli âşık, çaldığı kemençesini elden düşürmemeyi amaçlayan bir tutuş şekli de oluşturmuştur (Şişman. 2007: 217)

Türk kültür tarihinde Yeniçeri Ocağının ortaya çıkışıyla birlikte sürekli savaş ve seferlerle geçen, yıpratıcı, maceralı bir hayat içinde askerlerin hayatı yaşanabilir kılmak için oluşturduğu “ordu şairleri” kurumu da âşık şiirinin eğlenme, hoş vakit geçirme işlevinin tarihi bağlamı örneklerindendir. Bektaşî-meşrep bu şairlerin Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinin en üst basamağındaki “kendini gerçekleştirme” ihtiyacında (Çoban, 2021: 111) olduğu gibi tekke uzamından uzaklaşarak kahvehane bağlamında ortaya çıkardıkları bu saklı yetenekleri, onların zor hayatlarına eğlenceyi getirerek motivasyon işlevi görmüştür. Aynı motivasyon arayışı, yüz yıllar sonra

dededen toruna aktarılmış asker ocaklarında âşıklık istidadı olan erlere moral geceleri yapma görevleri verilerek zorluğu bilinen askerlik görevini âşık icralarıyla eğlenceli kılmak hedeflenmiştir.

Âşık Bekir Salim, Tuzla Piyade okulunda görev yaptığı yıllarda da âşıklık geleneğini icra ettiğini söylemiştir. Asker eğlence programlarında üç dört program yaptığını, hepsinde de âşıklık geleneğini icra ettiğini, doğaçlama şiir söyleyerek ve âşıklarla atışma yaparak askerî eğlendirdiğini ifade etmiştir. Askerlere moral gecesi adı altında program yaptıklarını, programlarda da âşıklık geleneğinin atışma ve irticalen şiir okuma yönünün ön plana çıktığını özellikle belirtmiştir.

Âşıklık geleneğinin bilindiği ve yaşatıldığı Kars, Erzurum, Sivas gibi illerden olan askerlerin ise âşıklık geleneğine yabancı olmadığını belirtmiş, askeriye içinde yapılan programlarda da bu yörelerden olan askerlerinin âşıkları daha ilgiyle dinlediklerini ve usta âşıklardan istekte bulunduklarını özellikle belirtmiştir (Çıgık, 2014: 271).

Âşık icralarının sazı-sözü, ezgisi, dansı, taklitleri ve dramatizasyonlarıyla başlıca bir gösterim özelliği taşıması, muhataplarının nazarında başlı başına bir eğlence vasıtası olarak algılanması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Aslında âşıklar, Azem Sevindik'in "(...) günümüzde ritüelistik özelliklerini kaybederek eğlence endüstrisinin basit bir unsuru konumuna indirgenen âşıklık" (2019: 141) şeklinde ifade ettiği bu işlevden ne geçmişte rahatsızlık duymuştur ne de günümüzde duymaktadır. Çünkü geçmişte icrasının ritüelistik biçimleriyle de genellikle muhatabının hoş vakit geçirme ihtiyacına hitap eden âşıklar, bu işlevin ön plana çıkmasıyla para kazanarak maişetlerini kazanmıştır. Yani temelde talep hoşça vakit geçirme işlevinedir. Sevindik'in tespitini günümüz bağlamında haklı kılan; eğlenme ve eğlendirme tarafının her dönem ve bağlamda mevcut oluşu değil yapısı, işleyişi ve muhtevasına ait kültürel kodların, iletilerin atlanarak icranın salt basit eğlenceye özgü kılınışdır. Oysa âşık icrası, âşığa mahsus gezginlik ve seyahatlerdeki yaşanmışlıkların söylemleri ve edimlerine yansmasıyla, hikâyeler ve türküler oluşturmasıyla, kültürel-antropolojik halk hayatını aktarışıyla, halk felsefesinin mesajlarını muhatabına iletebilmesiyle; irticalî, melodik, dramatik sunumuyla eğlenceyi oluşturmalıdır. Elbette günümüzde bütün özellikleri yahut birçoğunu taşıyan icralar da mevcuttur. Dinleyicisine hem hoşça vakit geçirtip eğlendirmeyi hem de gereğine uygun gelenek aktarımını çağın engellerine rağmen başarabilen âşıkların varlığı da sevindiricidir.

29 Ekim 2016'da ilki gerçekleşen Meram Âşıklar Bayramı'nda dört âşık arasında gerçekleşen atışma, günümüz âşık performanslarını yansıtan kendi bağlamına mahsus bir örnektir. Etkinliğe memleketi Erciş'i temsilen İstanbul'dan katılan Ahmet Poyrazoğlu, Sivas'ı temsilen Ankara'dan katılan Ayten Gülçınar, Kars'ı temsilen

İstanbul'dan katılan Mürsel Sinan ve Erzurum'u temsilen Antalya'dan katılan Selahattin Kazanoğlu; mülkî, siyasî yetkililerin, Meramlıların ve Konya'nın her yöresinden ahalinin bulunduğu salonda kısa bir atışma örneği sergilemiştir. Mürsel Sinan, ayağı Poyrazoğlu'nun açmasını teklif etmiş, Âşık Ahmet Poyrazoğlu açtığı “Her ikisi fire çıkar bunların” ayağıyla atışmayı başlatmıştır. Dinleyicilerin “eğlenceli bir atışma olsun” isteği üzerine taşlama türünde bir atışma tercih edilmiştir:

Âşık Ahmet Poyrazoğlu: Bu ülke hiçbir zaman batmaz. Çünkü niye batmaz? Irak'ta Suriye'de Amerika 40 senedir vuruyor ama bir âşıkları yok ki çıhın bağırsın. Hele bir Türkiye'ye dohunsunlar, bu milletin hepsi ozandır.

Şimdi ben bir şeyi kabul etmiyorum kendim de içinde olma şartıyla. Hele biz atışma makamı açmamışız. Hele atışma meydan ohumahtır.

Âşık Mürsel Sinan: Hele sen meydan ohu biz arhandan gelelim. Acele et da yav! Sabah olmuş. Saat geçiyor gurban olim.

Âşık Ahmet Poyrazoğlu: Heyecanlanma, Başkan burda! (Muhtemelen programı tertip eden Belediye Başkanı'nı kastetmektedir.)

Meydanıma geldi bu gün üç ozan
Her ikisi²⁴⁵ fire çıkar bunların
Ayten Gülçınar'a heç sözüm yoktur
Beş kilosu kire çıkar bunların

Âşık Ayten Gülçınar:

Bu gün üç âşıkla çıktın meydana
Işıklar nura çıkar bunların
Belki burda gısmetim de açılır
Belki biri yâre çıkar bunların

Âşık Mürsel Sinan:

Siz bunların havasına bakmayın
Tepeleri dere çıkar bunların
Görünüşde gravatlı gömlekli
Goltuğundan pire çıkar bunların

Âşık Selahattin Kazanoğlu:

Bunların üçünü aldım getirdim
Altı aylık kira çıkar bunların
Neden ise Ahmet birden gürlledi
Ercüslü oldular birden bire bunların

Âşık Ahmet Poyrazoğlu:

Birisi birine çatmayı bilir
Biri sermayeyi gatmayı bilir
Her üçü de güzel ötmeyi bilir
Sülalesi tara çıkar bunların

Âşık Mürsel Sinan:

Her ne desem sözüm buna gitmedi
Tavuh dedim horoz dedim ötmedi
Garpuz ekdim gavun ekdim bitmedi
Bostanından tere çıkar bunların

Âşık Ayten Gülçınar:

Sanmayın sözleri acılı oktur
Her biri yaralı gönlüme doktor
Her türlü meydanda yüzleri aktır
Sanma yüzü gara çıkar bunların

²⁴⁵ Âşık Mürsel Sinan ve Âşık Selahattin Kazanoğlu'nu kastetmektedir.

Âşık Selahattin Kazanoğlu:

Bu gün siz başıma bir iş açmayın
Siz siz olun bu meydandan kaçmayın
Konturol etmeden sahin içmeyin
Küplerinden fare çihar bunların

Âşık Ahmet Poyrazoğlu:

Poyrazoğlu derki çağladım doldum
Sanmayın meydanda açıldım soldum
Gülçınar gözün aydın sana bir goca buldum
(Öksüz'ün babası bekârmış sana bir goca buldum)²⁴⁶
Foyaları sonra çihar bunların

Âşık Mürsel Sinan:

Mürseli Sinan'ım sözünü seçer
Pirlerin elinden dolusun içer
Cami cami der de uzahtan geçer
Çantasından bira çihar bunların

Âşık Ayten Gülçınar:

Gülçınar'ım bunlar neye uymuşlar
Ben ne söyledimse yanlış duymuşlar
Bankaları hortumlayıp soymuşlar
Bahın yolu nere çihar bunların

Âşık Selahattin Kazanoğlu:

Adım Kazanoğlu yasıyım yaşlı
Bir avuç toprahtır insanın aslı
Biri Garslı biri Vanlı Sivaslı
Esas yurdu Tire çihar bunların (URL-18)

Dört âşığın irticalen, 11 heceli üçer dörtlük söylediği atışmada Kazanoğlu'nun ikinci dörtlüğün son dizesinde heceden ve ayaktan çıkması dışında yapısal bir aksaklık olmamıştır. Atışmada tapşırma dörtlükleri bütün âşıklar tarafından başarılı biçimde tamamlanmıştır. Usule uygun olarak ilkin ayağı açan Poyrazoğlu tapşırması, diğerleri sırasıyla takip etmiştir.

Kazanoğlu'nun “Biri Garslı, biri Vanlı, Sivaslı” dizesinde, örtük ileti yoluyla âşıkların geçim kaygısından dolayı memleketinden göç etmek ve başka başka yerlerde ikamet etmek zorunda kaldıkları vurgulanmıştır. Ayrıca ikametlerinden “Âşıklar Bayramı”nda icra gerçekleştirmek sebebiyle Meram'a gelişleri de bir âşık seferidir. Atışmanın oluşum bağlamında başlangıç kısmındaki diyaloglar, irticalen söylenen manzum kısımlar gibi etkinlik esnasında yine doğaçlama yoluyla gerçekleşmiştir. İcra sırasındaki mizahî sataşmalar, dinleyicileri güldürüp eğlendirmekle birlikte satır aralarına âşıkların gerçek hayatlarına dair bilgiler yahut örtük iletiler yoluyla göndermeler de yerleştirilmiştir. Poyrazoğlu, karşılaşmaya geçmeden önce dönemin siyasî-coğrafi tarihine dair âşıklığın da önemini vurgulayan bir cümle söylemiş, hem salonun hem de diğer âşıkların yoğun alkışıyla karşılanmıştır. Atışmanın kaynağının

²⁴⁶ Ahmet Poyrazoğlu, etkinliğe katılan “Öksüz Ozan” mahlaslı diğer bir âşık olan İhsan Öksüz'ü kastetmektedir.

bir video kaydı olması ve öncesinin kayıtlanmamış olması sebebiyle Ahmet Poyrazoğlu'nun söylediği ilk cümlelerin hangi millî bağlama bağlı olduğu anlaşılmamaktadır. Ancak âşîğın kelime kadrosu ve etkinlik tarihinden tahmin edilen Amerika'nın Suriye'ye asker çıkartması meselesini âşıkların kendilerinden önce millî temaları işleyen bir âşık icrası bağlamıyla ilişkilendirdikleri anlaşılmaktadır. Atışmadan birincil olarak beklenen ve âşıkların icralarında da gerçekleşen, izleyiciye hoş vakit geçirtip onları eğlendirmektir. Performans, aynı zamanda dönemini yansıtır sözlü tarihe kaynaklık etme işlevini de örneklemektedir. Bu bakımdan işlevine uygun; yapısal, anlamsal bağlamıyla verimli, geleneği yansıtan bir örnek kabul edilebilir. Kısa bir icra oluşu, bu tarz etkinliklerde çok sayıda âşîğın konuk edilip icraların küçük zaman aralıklarıyla sınırlandırılmasından kaynaklanmaktadır.

Yakın tarihte gerçekleşen ve Ayten Gülçınar dışında diğer üç âşîğın da günümüzde yaşayan âşıklardan olduğu bu karşılaşma, geçmişte yaşananların kısa bir benzeri, geleneğe sahip çıkma gayretinin göstergesidir. Geçmişte olduğu gibi dinleyici ve âşıklar arasında sazı-sözü-ezgisiyle bir duygu bağı, bir iletişim köprüsü kurulmuştur. Buna imkân sağlayan da eğlence bağlamıdır.

Eğlence salt eğlence olmaktan öte âşık uygulamalarında olduğu gibi kültür öğeleriyle birleştiğinde toplumun “ortak kabuller”den kaynaklanan ortak mutluluk hissine zemin hazırlamakta toplum psikolojisini olumsuz etkileyen yaraları sağıltmakta, toplum barışına da katkıda bulunmaktadır.

3.4.2. Tasdik Edicilik

Âşıklar, toplumsal değerleri benimsemiş hatta evveliyatında o değerleri kendileri üretmiş, varlığını koruyarak desteklemiş kimliklerdir. Beğendiklerini güzellemeler yoluyla yüceltmiş; eksikliği, gelenekten sapmayı yahut geleneği yanlış, haksız veya kusurlu uygulamayı hemen fark etmiş; adını koyduğu bu sosyal aksaklığı düzeltmenin, hastalığı sağıltmanın yollarını sazı ve sözüyle aramıştır. Bu durumda hemen devreye taşlamalar girmiş; âşıklar eleştirel, denetleyici, yapılandırıcı rollerle sosyal hayatta aktif görevler üstlenmiştir. Kimi zaman gerilmiş sinirleri bir meddah edası, tiyatral bir gösterim üslubuyla yatıştırılmış; kimi zaman da sözün ve sazın kudretini kullanarak çok ağır ifadelerin sivri uçlarını törpülemiş, kelimeleri eğip bükerek mecazın engin imkânlarını kullanmış, mesajlarını örtük iletilerle muhatabına ulaştırmıştır. Böylelikle toplumsal kuralları desteklemiş, huzurun bozulmamasına

katkı sağlamıştır. Bir yönüyle topluma öncülük etmiş ve bir nevi eğitimci işlevi yüklenmiştir. Zaman zaman taşlamalarda sert üsluplar görülse de genel olarak doğrudan, inciten, yaralayan üsluplarla değil erdemli olanın üzerindeki örtüyü kaldırıp göz önüne sererek yanlış olanı da kırıp dökmeden imgelemlerle anlatarak ortaya koymuştur. Bu yöntemlerle kurumsal olarak hem kendi varlığı hem de kültürel değerler bütünü bünyesinde bugüne taşıyabilmiştir.

Öğütlemeler yoluyla ideali öncelerken yeri geldiğinde, dil ve telle hak edenin yerin dibine sokacak kadar hırpalamış, cezalandırmayı da başarmıştır. Çirkinlikleri gün yüzüne çıkararak muhatabını güzeli bulmaya yönlendirmiş; dünyayı, insanı, hayvanı, doğayı sahiplenen bir hamî gibi evreni kucaklamıştır. Kişiler, kurumlar, sosyal ve siyasî gruplar arası ilişkileri sözün gücüyle en güzel ifade eden birer tercüman olmuş; çoğu zaman millî varlığı, ortaya çıkması gereken biçimiyle yerinde ve zamanında ortaya çıkarmıştır. Hikâyeleriyle kendi insanını anlatmış, kucaklayıp sarmalamış, yaralarına merhem olmuştur. Vermek istediği mesajları az, öz ve en coşkulu biçimiyle yaratmış; sözüyle veremediği mesajı, melodik nağmeler ve tınılarla vermiştir. Ruhları inceltmiştir. O, halkı kucakladıkça halk da onu münbit bağrına basmış yeni verimlerle yeniden çiçeklenmesine toprak olmuştur. Doğruyu tasdik edici, yanlış evirip düzeltici işleviyle örnek teşkil etmiştir.

“Aşix Çorru Məhəmmədin Suxara Səfəri”nde Mehemed, 100 yaşını geçtikten sonra ömrünün son demlerinde, vefa gereği bir sılayırahim ihtiyacı hissetmiştir. Sultanabad’dan yola çıkmış; Ağbaba Dağı’nda Gızılməzər ziyarətgâhından başlayarak son kez bulağından su içmiş, Göy Dağ’daki gelin kayasının efsanevî pınarından nasibini toplamış, Taya Kaya’nın taşını toprağını öpüp vedalaşmış, en son Suxara’da ustası Şenlik’in kabrini ziyaret etmiş; vedalaşmış, her uğradığı yerde bir deyiş demiş, ardından memleketine dönmüş, iki ila üç ay sonra da vefat etmiştir (AFA/VIII, 314-320).

Kendi camiası içinde Azerbaycan sahasında Gence şehrinin Tovuz ilçesinin Azafli köyünde duruşu, oturuşu, giyinişiyle edep erkân bilişiyle örneklik teşkil eden “Mikayıl Azafli müdrikliğı, adabı, dış görünüşü ile Dede Korkut’a benzetilmiş ve halk tarafından çok sevilmiştir.” (Guliyev, 2016: 269) Dede Korkut’un Türk kültürünün her coğrafyasında yön gösteren bilirkşi kimliğiyle yaşamaya devam ettiği düşünüldüğünde Azafli’ya yapılan Korkut Ata benzetmesi ve âşığın içinde bulunduğu toplum nazarındaki yeri, daha iyi anlaşılacaktır. Azerbaycan sahasında âşığın itibarlı tutulması bir gelenek sayılırken bazen istisnai olarak hem âşığa hürmetsizlik hem de toplumun

misafirperverlik, cömertlik değerlerine riayetsizlik görüldüğünde âşık, buna duyarsız kalamaz. “Aşix Nəşif’in Təpəköy Seferi” anlatmasında cimri ama varlıklı bir adama konuk olan âşığın ev sahibinin onu ve çırağını rahatsız bir yatakta yatırması, nerdeyse aç bırakması, üstelik ev sahibi hanımın da saygısızca ve memnuniyetsiz davranması karşısında söylediği taşlama, bir yönüyle muhatabını kınarken diğer taraftan olması gerekeni pekiştirip tasdik etmektedir.

Yer verdin bir küşdə palaz üstündə,
Bir gün oruç oldum sizdə, ay kişi.
Çox yaxşı olardı burda qalınca,
Qalaydım kimsəsiz düzdə, ay kişi.

Arvadın it kimi acıxlı idi,
Yanında üzünə lateyir²⁴⁷ dedi.
Güldürdün üstünə qohumu-yadı,
Tərifin çıxacaq gözdə, ay kişi.

Qonağa qıymadın pendir-çörəyi,
Qabırğan qalındı, daşdı üreyin.
Doludu hem tövlən²⁴⁸, həmi mərəyin²⁴⁹,
Məni ha qılıxla, üzdə ay kişi.

Sayı yox toyuğun, qazın, cücənin,
Yuxusuz keçirdim bu bir gecəni.
Olmayıf qonağın, gəlif-gedənin,
Sən kişi imişsən üzdə, ay kişi.

Mən Aşix Nəşifəm, arif bir qoca,
Necə irast oldum sənin teh aca.
Öldün ayax üstə, döndün qaxaca²⁵⁰,
Hörmətin varıymış sözdə, ay kişi (AFA/VIII: 324).

Türkiye sahasında Âşık Feymanî dilinden hikâyesi dile-tele ve yazılı kültür ortamına aktarılan Âşık Hüseyn’in “Kadirli’ye bağlı Karaömerli ile Araplı köylerinin arasındaki Güveloğullarının yaşadığı Ağalar Mahallesindeki bir düğüne” gittiğinde okuduğu öğütlemeye ise, içinde yaşadığı toplumun değer algılarını yansıtmak bakımından önemlidir.

Adam bakarkördür sayamaz beşi
Dudağı olsa ne dili olsa ne
Nasihatı tutmaz ise bir kişi
Akıllı olsa ne deli olsa ne

Bir adam nefis için cana kıyarsa
Kamil de cahile kanıp uyarsa

²⁴⁷ Lateyir: Edepsiz, ahlaksız konuşma (ATS/II: 812).

²⁴⁸ Tövlə: Ahır.

²⁴⁹ Mərəyin: Samanlığın

²⁵⁰ Qaxac: Kurutulmuş et.

Nuruyla âlemi ısıtmıyorsa
Evliya olsa ne veli olsa ne
Şeref haysiyetten varısa tacın
Az uyu az ye budur ilacın
Meyvesiz gölgesiz olan ağacın
Budağı olsa ne dalı olsa ne
Âşık Hüseyin'im âdemiz mâdem
Faydasız insanı ne edip nidem
Gıybetten dilini çekmeyen adam
Yaşayan olsa ne ölü olsa ne (Âşık Feymanî, 2018: 180-181)

Kişi ve toplumu bağlayan topyekün “ortak kabuller”i tasdik edip yolunda gitmeyeni ironik bir dille yeren bu öğütlenme, soru üslubuyla da kendi mesajını pekiştiren; inanca, akla, gönle, sosyal hayata nizam veren bir ahlakî manifesto gibidir.

Âşıkların toplumla etkileşim süreçleri, milli değerleri, sosyal dayanışmayı ve toplumsal bağları da güçlendirir. Fertleri bir arada tutarak kültürel kimliği korur ve aidiyet duygusunu pekiştirir. Millî varlığın tehlikeye düştüğü dönemlerde cesaret ve birlik mesajları, âşıkların performansı ile daha güçlü bir sese kavuşur. Tarihe “93 Harbi” olarak geçen Kars’ın işgali sırasında Âşık Şenlik’in düşman karşısındaki dik duruşu, esirlikte bile milleti topyekün bir arada tutmaya ve yüreklendirmeye yetmiştir. O dönemde “Elviye-i Selâse” (üç liva/üç sancak) adıyla bilinen Batum, Kars ve Ardahan’da Ermenilerin Türklere karşı zalimce tutumları artmıştır. Sırtını Ruslara yaslayan Ermeniler; Türk şehirleri ve kasabalarına yönetici olarak atanmıştır. Bir uyanış, direniş bilinci yaratma düşüncesiyle omzunda sazı köy köy, kasaba kasaba dolaşan Şenlik’le bir Ermeni kaymakam arasında geçen diyalog, irticalen millî bir kahramanlık şiiri doğurmuş; âşığın örnek tutumu, halkı birbirine kenetlemiştir.

Çıldır’ın askerî kaymakamı, Karabağlı bir Ermeni olan Andon idi. M. Fahrettin Kırzioğlu’nun anlattığına göre bu Andon, yanında “Kazak” atlıları olduğu hâlde Köğas (Köyhas) köyünde İsmail Ağa’nın otağındaki derneğe ansızın uğrayınca Çıldırılı Âşık Şenlik’le karşılaşır. Ana dili Türkçe olan Andon, Karabağ ağzıyla:

-Âşık, sizin Osmanlı’yı Urus Padişahı alt etti; bu kadar askerini kırdı, yesir etti, bir bu kadar da yerini aldı. İndi de size yol, köprü ve şehirler yaptırmaya başladı. Sizlerden ne vergi alıyor, ne de asker. İndi düzünü söyle görüm, bu devletlerin hangisi daha koçaktır, hangisini daha çok istersin (seversin)?.. Bunları sazinla sözünle bize bir anlat, diyor.

Bunun üzerine, Şenlik’in başı gitse doğruyu söyleyeceğinden emin olarak vereceği cevabı kestiren odadaki ağalardan çoğunun benzi uçup, kaygı ve telaşa işaretler ederek Şenlik’ten dikkat etmesini, çok ileri geri söylememesini rica ediyorlar. Şenlik ise bütün Karşlıların duygusuna da tercüman olan şu ünlü koçaklamayı söylüyor:

MEN ALLAH’DAN ÂL-OSMAN’I İSDEREM
Xulûs-i gebilden bilsen fikrimi
Men Allah’dan Âl-Osman’ı isderem
Merhemet sahabı, irehmi ğani
Nesl-i Mürsel, hökm-i xanı isderem

Süleyman mülkünde ber-gerar duran
Mehmet vekili, meğamı nûrân
Hifzinin ezberi Âyet-i Gur'ân
Salavatlı ol Sultân'ı isderem

Âl-Osman şahım var şahlar selveri,
Dilinde salavat zikri, ezberi
Kaf'dan Kaf'a zîr-i zeminden beri
Hökmêtmeğe birce onu isderem

Emr-i Hax yedinden çekildi gelem
Varımış êtdiğim, yerişdi belâm
Hökmünde saltanat, mülkünde alem
Dîvânında şevket şânı isderem

Gemgündür Şenlik'in gônulunun şâdı
Çıxmaz xatırımdan Âl-Osman adı
Gêdifdi dünyenin lezzeti, dadı

Mehşer günü bir meğamı isderem (Sarıkaya, 2017: 195-196)

Anlatının bir başka rivayetinde Şenlik'in karşısındaki Andon değil Rus çarının kardeşi Grandük Nikola'dır ve âşıktan kendilerinin Kars zaferini öven bir destan söylemesini istemiştir. Şenlik korkusuzca bu koçaklamayı söylediğinde onun cesaretini takdir etmiş, ona bir at hediye etmiştir. Bir diğer rivayete göre de bu destanı Ruslar lehine söylemesini isteyen yine Rus ordularının cephe komutanlığını yapan Loris Melikyan adında bir Ermeni'dir (Sarıkaya, 2017: 197). Destan isteyen kimliğini önemsiz kılan; şiirin muhtevası, şairin işgal karşısındaki dik duruşu ve hayati tehlikeye rağmen öz değerlerine sahip çıkarak örneklik teşkil edişidir. Aynı işgal karşısında yine milleti cesaretlendirmek ve millî şuuru şahlandırmak için o günlerde söylediği “Can sağiken yurt vérmeñih düşmana”²⁵¹ ayaklı koçaklaması,

²⁵¹ Ehl-i İslâm olan eşitsin bilsin,
Can sağ iken yurt vérmeñih düşmana.
İsterse Urusét ne ki var gelsin,
Can sağiken yurt vérmeñih düşmana.

Ğurşanın ğılıñcı géýinin donu,
Ğavğa bulutdarı sardı her yanı,
Doğdu ğoç iğidin şan alma günü,
Can sağiken yurt vérmeñih düşmana.

Esger olan bölüh bölüh bölüner,
Sandıñız mı Ğars Ğalası alınar?
Boz atdar üstünde ğılıñc çalınar,
Can sağiken yurt vérmeñih düşmana.

Ğavğa günü namert sapa yér arar,
Er olan göysünü düşmana gerer,
Cem-i ervah biznen méydana girer,
Can sağiken yurt vérmeñih düşmana.

Ben Asfer'dir bilin Urus'un esli,
Orman yabanisi balıhçı nesli,

halk içinde kısa sürede yayılmış, diller ezberi olmuştur. Şenlik, yalnızca sazıyla-sözyle halkını yüreklendirmekle kalmamış; bizatihi işgalle mücadelenin içinde, en ön safta yer almıştır. Olaylar gerçek, kimliklerle ilgili rivayetler olsa da kişiler gerçek, işgal gerçek, zulüm gerçek, işgal ve zulüm karşısında âşığın duruşu ve sözünün çağlar aşarak bu güne gelişi de gerçektir. O halde bugün Kars, yine millî sınırlar içindeyse bu millî şuurun uyanmasında başta Âşık Şenlik ve Sümmanî olmak üzere âşıkların da büyük payı vardır²⁵², denilebilir. Bu da âşıkların gerektiğinde kendi millî, manevî, örfî, değerlerine ne kadar sahip çıkıp desteklediklerinin göstergesidir.

Bardızlı Âşık Nihanî'nin Reyhanî ile karşılaşmasını anlatan Reyhanî'nin Bardız seferi serencamında âşıklık kurumunda üstadlara saygı sınırının aşıldığı durumda genç ve fazlaca cesur âşığı ince, ironik göndermelerle terbiye eden ama incitmeyen bir üslup vardır. Usta âşık, iki fasıl süren deyişme boyunca değerler algısını ön plana çıkaran bilgece üslubunu sürdürmüştür:

Reyhanî:

Eski fikirlerin noksanı buldu
İhsan isteyenler ihsanı buldu
Yaşı seksen beşi doksanı buldu
Yeni gelmiş benle Meydan gözetir

dedi, Nihânî duvardan sazını alıp akort ettikten sonra başladı ona nazîre yapmağa:

Nihânî:

Elif her bir Mahreç ile hecelmez
Âşıklar yorulmaz, durmaz incelmez
Ömür geçer ama gönül kocalmaz
Yüz yaşında yine meydan gözetir

Reyhanî:

Sen kocaldın hükmü hâlin kalmadı
Öldü arıların balın kalmadı
Bir yana gidecek yolun kalmadı
Mezarlık hasretle her an gözetir

Nihânî:

Danıştım âlime, sordum hocaya
Yolum düştü bir karanlık geceye
Ölüm gelir bakmaz gence kocaya
Bazen pîr yerine civan gözetir

Reyhanî:

Reyhanî dünyada sanma tad olur

Hınzır sürüsüne dalıñ gurd misli,
Can sağiken yurt vermeñih düşmana.

Hele Âl'Osman'ın görmemiş zorun,
Din géyreti olan tedarîh görün,
Al tepin baş kesin gazağı gırın,
Can sağiken yurt vermeñih düşmana.

Şénnih ne durursuz atdarı minin,
Sıyra gılic düşman üstüne dönün,
Artacağdır şanı bu Âl'Osman'ın

Can sağiken yurt vermeñih düşmana (Kafkasyalı, 2013: 47).

²⁵² Daha geniş bilgi için bakınız: M. Fahrettin Kırzioğlu, *Edebiyatımızda Kars*, Ankara 1958.

Âşıklar da mâşuk için vâd olur
Afganlı kız belki senden yad olur
Gider yad ellere düşman gözetir

Nihânî:

Merhametin yok mu bu ihtiyara
Nihânî'ye açtın bir derin yara
Ben yâr ile söz kesmişim mezara
İkrarımız ulu divan gözetir

Söz burada bağlandı. Ancak Nihânî bu genç âşığı biraz hırpalamak istiyor
olmalı ki sazının tellerine coşkuyla vurdu.

Nihânî:

Ben seni sanmıştım has kumaş gibi
Sen kendin gösterdin kara taş gibi
Şavkın ziya verse ay güneş gibi
Önün tutan bulutlara ne dersin

Reyhanî:

Koca kuşlar cansız yapar yuvayı
Gel benimle açma böyle davayı
Bulut edip siper etme semâyı
Dağıtacak fırtınaya ne dersin

Nihânî:

Câhil meclisine ayağın basma
Kâmil seni döğse, darılma, küsme
Sakin ol efendim şiddetle esme
Önündeki şu dağlara ne dersin

Reyhanî:

Anladım ki dağlar gibi ulun var
Gelenin var, geçenin var, yolun var
Çiçeğin var, çimenin var, gülün var
Üzerine yağın kara ne dersin

Nihânî:

İnsanı ölçerler ağır baş ile
Esnaflı tanılar has kumaş ile
Çok öğünme altı aylık kış ile
Eritecek bir bahara ne dersin

Reyhanî:

Çeliktir çekilmez feleğin yayı
Gafiller ömrünü eylemiş zayı
Sel olursan basmak için ovayı
Mevcut olan derelere ne dersin

Nihânî:

Sordun mu bu sırrı er oğlu ere
Düşün sözlerimi fikr et bir kerre
Bir denize ne yapacak bu dere
Önündeki deryalara ne dersin

Reyhanî:

Mert elinden zehir içer giderim
Namerdin sözünden geçer giderim
Nusret ile yelken açar giderim
Usta olan kaptanlara ne dersin

Nihânî:

Sözün haksız değil gel beni kına
Faydasız bir işin düşme ardına
Pusulân kaybolur kopar fırtına
Çıkamazsın bir kenare ne dersin

Reyhanî:

Haberin yok mudur Perverdigâr'dan
Bütün âlemlere yar olan yârdan

Hazret-i Yunus'u kurtardı dardan
Yardım eden o Settar'a ne dersin
Nihânî:
Kesildi kalmadı kuvvetim hâlim
Sanki esti rüzgâr kurudu dalım
Nihânî der yeter, uzatmayalım
Önen gelen bir mezara ne dersin
Reyhanî âşık Nihânî'nin elini öperek ona veda etti. Erzurum'a döndü
(BAN:100-102).

Örnekte başlı başına âşıklıkla ilgili kurumsallığın, sözü tartıp söylemekle ilgili terazinin ön plana çıktığı bir öğütlemeye tarzı söz konusudur. Reyhanî'nin ham ve atılgan üslubuna karşın Nihanî sözlerinde munis, akli başında, sabırlı, sahiplenici ve öğretici bir üslup ortaya koymuştur. Böylelikle bir yandan Reyhanî'ye hayat dersi verirken diğer taraftan da şevkini kırmadan âşıklık kurumu içinde sanatsal bir üslup geliştirmesine yardımcı olmaktadır. Nitekim Nihanî'nin son sözünün ardından Reyhanî'nin ustanın elini öperek ayrılması ve memleketine dönmesi, ondan aldığı sanat öğretisiyle birlikte değerler bütünü de içselleştirdiği ve beraberinde götürdüğü şeklinde yorumlanabilir. Âşıklık sanatı içinde Reyhanî'nin konumu bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bu karşılaşmada Reyhanî'den beklenen ustaya saygı ve sadakat değerinde olduğu gibi pek çok sefer serencamı ve karşılaşma hikâyesinde, başta insan ilişkileri olmak üzere pek çok temayla birlikte değer ve töreler ön plana çıkmaktadır. Saygı, sevgi, tabiat, hayat, aşk, merhamet, adalet, mertlik, istikamet, adetler, törenler, konuklanmalar... gibi evrensel değer yargıları ulusal töreyle bütünleşerek teli titretip dile gelmektedir. Âşıkların icraları sırasında bir araya gelen, icrayı dinleyip izleyen, performansla katılan insanlar, iletişim ve etkileşim süreçlerinde bir talebe merakıyla ortak değerler ve bunlara bağlı töreleri içselleştirir. Böylelikle toplumsal bir bütünleşme ve dayanışma sağlanır. İçselleştirilen töre ve törenlerle halk hayatından sahneler, halk hafızasında bir kültürel mirasa dönüşerek yine âşık performansları veya dinleyici tanıklığıyla kültürel kimliğin bir parçası haline gelir. Aslında bu, çift taraflı bir tasdik edicilik işlevidir. Önce âşığın erginlenme ve olgunlaşma süreçlerinin süzgecinden geçerek kazanıma dönüşen ve tasdik edilen değerler, âşığın rehber işleviyle halka geçmekte onun hafızasında da idealize edilmekte, bir kültür mirası olarak onanmakta ve aktarılmaktadır.

3.4.3. Rehberlik, Pirlık, Mistik Önderlik, Öğretmenlik

Âşıklık geleneği kurumu, kültür aktarımı bağlamında bir okul görevi üstlenirken bu okulun en işlevsel şubesinin seyahatler olduğu unutulmamalıdır. Çünkü bu seferler, âşığın erginlenme ve olgunlaşmasını kademe kademe tamamlayan bir süreci ifade ederler. Hem Azerbaycan sahasında hem de Türkiye sahasında bütün sosyal hadiseler, gelişme ve değişmeler geleneği etkilemekte bu etkinin biçimlendirdiği âşık, seferler yoluyla kendi kültürünü farklı coğrafyalara taşıırken oraların kültür birikimini de kendi yerel bağlamına aktarmaktadır. Bu, hem kendi çağında bir kültür aktarımı işlevine işaret etmektedir hem de gelenek içinde eğitimin usta-çırak ilişkisi çerçevesinde sürdürülmesi ve gelecek kuşaklara devrini sağlamaktadır. Aktarım; günlük yaşam gairesi içinde rehberlik, dini-tasavvufi bağlamlarda pirlık (mistik önderlik), usta-çırak ilişkisi içinde öğretmenlik biçiminde işlev üstlenerek gerçekleştirilmektedir.

Âşıklar, temsil nitelikleri nedeniyle içinde yaşadığı toplumun her bir bireyinin sosyolojik bir fotoğrafı gibidir. Düşününü ailesinin bir ferdi gibi şenlendirdiği, mutluluğunu paylaştığı gibi ölüsüne de yine ailenin bir ferdi gibi ağıtlar yakar, acısını da paylaşır. Onun bu işlevi yüklenmesi, tek taraflı bir görev edinme değildir. Âşık, bu işlevi kabullenip içselleştirirken toplum da ondan bunu beklemekte; çift taraflı gizli bir anlaşma varmışçasına herkes üstüne düşeni yapmaktadır.

Âşıklar; gazete olup, kitap olup evlere giriyor. Savaşların ön saflarında bulunuyor. Kimi gönül ustası, kimi kahraman, kimi nasihat eden. Bunları aynı âşıktaki da bulabiliyorsunuz. Devamlı önderlik yapıyor; mısralarıyla, satırlarıyla, cesaretiyle gönülden kopanları söylüyor. Bunları söylerken de yaşadıkları topluma tercüman oluyorlar. Âşıklık bunun için önemlidir. Haksızlığın karşısında âşıklar var, onların mısraları var. Bazen nasihat ediyor, bazen cemaatin önünde imam oluyor; bazen de başka görevleri üstleniyorlar (Tanrıkulu, 1997: 19).

Türküsü, ağıdı, ninnisi, hikâyesi, usta-çırak ilişkisi bir eğitim kurumu kimliğiyle bulunduğu toplumun bir nevi biçimlendiricisi, kendini ifade aracı olan âşıklar, erginlenme süreçlerinde ustalarının onlara öğrettiği âdab dairesi içinde yetiştikten sonra olgunlaşma süreçlerinde de kendi yurtlarında ve seferleri vasıtasıyla ulaşabildikleri her yerde icraları yoluyla, bilinçli bir eğitim ve kültür aktarıcısı, yol gösteren bir rehber işlevi üstlenirler. Bu işlevin iki belirgin rolü vardır:

a) Öğretmenlik (ustalık) yoluyla rehberlik: Geleneğin içinde Azerbaycan'ın Göyçe, Tebriz, Deyrelyez... gibi pek çok muhitinde; Anadolu'da özellikle Kars,

Erzurum, Sivas, Adana, Gümüşhane, Tokat gibi yörelerde zaten âşıklığa istidadı olan gençlerin kapılanma yoluyla bir ustaya bağlanması, onu takip etmesi, şiirlerini ezberlemesi, bir dönem taklit etmesi, seferlerine iştirak etmesi, onun icazeti ve ondan öğrendikleriyle icralar yapması, kimi zaman şöhretiyle ustasını da aşacak kadar olgunlaşması; âşıklığın bir eğitim kurumu oluşuna, usta âşıkların da birer öğretmen olarak çıraklarına rehberlik edişine işaret etmektedir.

Usta, çırağın söz söyleme kuvvetini, saza yatkınlığı, kulağında ritmi, zihninde sözü muhafaza edebilme kabiliyetine göre imtihan ederek test eder ve kendi namını da yürütmek üzere onu seçerek yetiştirir, destekler ve teşvik eder. Böylece çırağını onunla yaptığı seyahatler ve icra süreçlerinde de çırağıyla birlikte dinleyicilerini de eğitim ve öğrenme süreçlerine dâhil eder, estetik deneyim kazandırır. Kültür mirasını, toplumsal değerleri ve sanatını öğretir. “Aşix Şenniyyin Nəsifnən Görüşməsi”, Nəsivin Ona Şəyird Olması” başlığıyla anlatılan Âşık Şenlik’in Güllübulağ seferi serencamında Güllübulağ’da bir toy meclisinde Memiş adında bir meclis ehlinin tavsiyesiyle âşığın Nesiv’i sınaması, icrasını beğenerek çırak edinmesi anlatılmaktadır²⁵³ Usta-çırak ilişkisi içinde yetişme ve âşıkların kendilerinden sonraki nesle eğitimcilik vasfıyla rehberlik etmelerine örnekler çoğaltılabilir²⁵⁴. Âşıklar; yalnızca usta-çırak ilişkisi çerçevesinde çıraklarının değil toplumun diğer üyelerinin de rehberidir. Çünkü onlar, yaşamları, şiirleri, hikâyeleri, karşılaşmaları, seferleri, ustaları ve çıraklarıyla bir toplumsal belleği oluşturan önemli aktörlerdir. Yaşamlarının doğal akışında da sıradan olmayan bir toplumsal vazife üstlendiklerinde de toplumun dününü, bugününü, bütün kültürel değerlerini sadece çıraklarına değil icraları esnasında toplumun diğer fertlerine de aktararak bir eğitimci işleviyle ortak bir kültürel belleği yaşatmaya devam ederler.

²⁵³ Aşix Şennih ortada döyran eləyirdi. Beləcə, bir xeylax vaxt keşdi, əmbə Mamoş Aşix Şennih çay içməyə əyləşəndə aşığa tərəf gəlif dedi:

- Usta Şennih, sənnən mənim bir xəyışım var, əmbə gərəh yerə salmıyasan.

- Buyur, buyur.

- Sənnən gizdin işim yoxdu. Yolda gələndə sınıxlı Pirəliynən sözüm oldu, o elə dedi, mən belə.

- Kişi, sözünü açıx de.

- Bilmirom, Nəsivi eşidifsənmi. Mən dedim o, haqq aşığıdı. O dedi: Yox. indi deyirəm icazə verəsən Nəşif çıxıx meydana. (...)

Nəşiv camahatın içinnən çıxıf Usda Şenniyyin qavağına gəldi. Aşix Şennih onu görendə yaman qanı qaynadı, əmbə özünü o yere qoymadı, işin axırını gözdədi. (...)

Bəli, söz tamama yetdi. Aşix Şennih elə o günən Nəşivi şəyirtdiyə götürdü. Məclis başa çatannan sonra Aşix Şennih Nəşivi götürüf Çıldıra yola tüşdü (AFA/VIII: 300-304).

²⁵⁴ Konu, bu çalışmanın birinci bölümünde “Âşıkların Erginlenme/Kahramana Dönüşme Süreçleri” başlığıyla işlenmiştir. Daha fazla örnek için ilgili başlık incelenebilir.

Âşıkların ustalık (öğretmelik) yoluyla rehberliğine yakın dönemde, 20. yüzyıl âşıklık geleneği içinde; Âşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Sabit Müdamî gibi meşhur âşıkların Köy Enstitülerinde Türk halk şiirinin eğitimi bağlamında saz ve söz eğitmenliği yapmaları da örnek gösterilebilir (Başgöz, 1979: 14; Özsoy ve Ataman, 1993: 60). Bu kurumlardan yetişen pek çok öğretmen; sazı-sözü, halk şiirini onlarla tanıyıp öğrenmiştir. Hayatı o şiirler, türküler ve hikâyelerde tanımış ve mesleği gereği tanınmasına katkıda bulunmuştur.

b) Pirlık (mistik önderlik) yoluyla rehberlik: Ozan baksı geleneğinden tasavvufî etkilerle âşıklığa evrilen gelenek, içinde hem ozanlık hem de sufiyane mistik şairlik özelliklerini bir arada bulundurmaktadır. Özellikle Alevi Bektaşî âşıkların şiirlerinde daha baskın olmakla birlikte sünnî gelenek içinde de âşık şiirinde mistisizmin etkisi görülebilir. Her iki yönelimde de Hak âşıklığı gelenek içinde diğer âşıklara nazaran özel bir mertebedir. Bu inancın temelinde de âşıklık geleneğinin ozan-baksı geleneğiyle dini-tasavvufî geleneğin senkretik bir süreği, bir çeşit sentezi oluşu yatmaktadır. Çünkü âşık sanatı, her ikisinden de ezgiler, duygular, icralar ve özüne dair terminolojik müktesebat ödünçlemiştir. Bütün bunlarla birlikte kendine özgü bir ezgiye, sese, renge ve icraya sahip nevi şahsına münhasır bir sanat ortaya koymuştur.

Ramil Aliyev’e göre âşıklar, tasavvuf etkileri karşısında kendi sanatlarının nüfuzunu da koruyarak kutlu kimlikleri ve dinî literatürü de kendi potalarında eritmeyi, sanatlarına öz yapabilmeyi başarabilmiş kişilerdir. Ozan, butasını Hızır’dan aldığını sazına sözüne dökerken âşıktaki bu bâde içirme işlevini “Hazreti Ali, şeyhler, kalenderler” yüklenir ve sanatçı, ilkin onların kutlu mesajları ve onayıyla Hak âşığı ayrıcalığına kavuşur. Aliyev, bu senkretik aktarımın önemli unsurlarından birinin de âşıklara dede sıfatını kazandıran dedelik imgesi olduğunu söylemiş; âşıklık sanatının önde gelen ustaları “Dede Kerem, Dede Yediyar, Dede Kasım, Dede Alesger” gibi isimlerin ustalıklarının bu sıfatla teyidine işaret etmiştir (2021: 274-275).

Mistik ululardan buta alan geçmişinde yine ulu âşıklardan birine kapılanmış olan ve kendisi, günlük hayatı ve icralarında da sıra dışı özellikler gösteren âşıklar, halk içinde kendilerine yüklenen değer ve kutsiyetle yüceltilirler. Hatta ölümlerinden sonra bile onlara atfedilen üstünlük payesi devam ettirilir. Artık ne mezarları ne toprakları ne de yattıkları memleket sıradandır. Ya bir tekkeye dönüşür ya bir ziyaret ocağı kabul edilir. Muhibbî’nin “Mezarı halkın ziyaret yeridir. Halk böyle inanır, böyle söyler ve Muhibbî Baba’sını sık sık ziyaret eder. Ayrılırken de mezarının

taşları üstüne şekerler bırakılır.” (Özder, 1976: 63). Aynı inanış, âşıkların piri kabul edilen Karacaoğlan için Azerbaycan’da söylenen “Kul Mahmut” anlatmasında mevcuttur. Karacaoğlan ölülerini diriltiren bir velidir (Durbilmez, 2017: 65). Pir Sultan Abdal “pir” ismiyle müsemma bir Alevi Bektaşî âşığı ve dergâh sahibidir. Pir Sultan Abdal’ın 1590’da idam edildiği darağacından sır olduğu rivayet edilse (Özen, 2001: 302-303) ve köyündeki türbesinde bir sandukası olmasa da Alevi-Bektaşî inancının önemli ziyaret yerlerinden biridir. Her yıl 28-29 Haziran tarihinde Sivas’ın Yıldızeli ilçesinin Banaz köyünde adına şenlikler düzenlenmektedir.

Âşığın alkışının (dua) ve kargışının (beddua) Allah katında makbul olduğu inanışı da âşığa yüklenen mistik değerin bir sonucudur. Âşık Murat Çobanoğlu kendisiyle yapılan bir söyleşide Denizli’de askerlik yaptığından, askerde her gece çavuşlara hikâye anlattığından bahsederken bu inanışa vurgu yapar: “Hikâyeyi en can alıcı yerinde bırakmama rağmen çavuşlar bu adam beddua eder diye bir şey söyleyemiyorlardı... Öyle bir hikâye söyledim ki tam 35 günde zor bitirdim.” (Erdener, 2019: 60) Bedduanın tutmuş oluşuna örnek ise Âşık İlhami Demir söyleşisinde anlatılmıştır:

Âşık İlhami Demir’in babası oğlunun köyde kalması ve bostanda çalışmasını isteyince İlhamî bostana üç kıta beddua eder, son kıtada:

Dilerim kiblede bir bulut kalsın
Seyirciler gelsin her yandan baksın
Umudum Allah’dan bir dolu yağsın
Süpürsün bostanı dolu Babacan

İlhamî: “Ben Allah’a zikrederken kafamı yukarı kaldırdım [Babam] anladı ki bu kafasını yukarı kaldırmış Allah’ı çağırır... Hakikaten de ikindiye yakın bir dolu yağdı, sel, su bostanı aldı götürdü. Dediler baban seni dövecek kaç...” (Erdener, 2019: 60)

Yıldıray Erdener, Âşık Murat Çobanoğlu’nun kahvesinde yapılan âşık karşılaşmalarını anlattığı eserinde Âşık Murat Çobanoğlu’ndan bir sefer serencamı aktarmış, bu hikâyede mistik güçlerin âşığa desteğini vurgulamıştır. Murat Çobanoğlu’un arkadaşı Âşık Mecit’le gittiği Ağrı seferinde, Taşlıçay ilçesinde bir kahvede, Hızır Aleyhisselam’ın yardımıyla muamma çözdüğünü anlatmıştır. Söz konusu serencamda âşığın icra sırasında gözlerini kapatması, ilçe kaymakamının dikkatini çekmiş, Âşık Mecit’e sorduğunda âşık, “Efendim, bu gözünü yumduğu zaman pirlere ona haber veriyor... İsteddiği zaman herkesin kalbini de söyler.” cevabını vermiş, kaymakam da Çobanoğlu’nu sınamak için muammalar sormuştur. Âşık, istisnasız bütün muammaları açmıştır. Erdener’in son vurgusu, Çobanoğlu’nun kendisine yardım edenin Hızır olduğunu söylemediği hâlde dinleyicilerin ona Hızır’ın yardım ettiğinden emin oldukları üzerinedir (2019: 136-140).

İster âşıkların kendi anlattıkları isterse çevrelerinin onlara yüklediği işlev olsun örneklerde ön plana çıkan; âşığın toplum içinde pirlık, mistik bir önderlik yoluyla da halka rehberlik ettiğidir. Toplumun fertlerinin düşünce ve ruh dünyasındaki soruların cevapları âşığın hikâyeleri, şiirleri ve türkülerinde cevabını bulur ve âşık, bu yönüyle insanların içsel gelişimine de katkı sağlamış olur.

3.4.4. Gezinlik

Bâdeli âşıklarda âşığa gezginliğin bahanesini veren bâde rüyasıdır. Bascom'un folklor ürünlerine dair en son işlev olarak ortaya koyduğu "toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması" bâde rüyasının etkisiyle âşıkların sefere çıkmasıyla ilişkilendirilmelidir. Çünkü bu, onu bağlayan tüm etkilerden rüya sayesinde sıyrılarak Tanrısal bir ruhsatla çıktığı bir kendini gerçekleştirme yolculuğudur. Halk inanışında bâde rüyasının mistik, gizemli bir yeri vardır. Bu bakımdan hem âşığın kendisinin hem de halkın nazarında inandırıcılık özelliği taşır ve âşığın rüya sonrasındaki hayatını yönlendirir, yapılandırır.

1944 yılında Şavşat'ın Düzenli köyünde, âşıklık belirtileri gösteren Vezir adlı bir gencin babası Şükrü ağa, oğlunun durumunu anlamak İstemişti, O sıralarda Şavşat'ta bulunan Ardanuçlu Efkarî'yi Şükrü Ağa köye davet etti. Köydeki saz meclisinde ben de bulundum. Vezir'i karşısına alan Efkarî, âşık namzedine saziyla -geleneğe uyarak- irticâlî deyişle şöyle seslenmişti:

Gel yavrum sen otur yanibaşıma
Aşkın sınıfına geçebildin mi
Pervane oldun mu sen bu ateşe
Yar elinden dolu içebildin mi.

Ne isim verdiler canan şehrine
Sen ki el uzattın aşkın zehrine
Düşüp saf yellere aşkın bahrine
Çekip aşk yelkenin açabildin mi.

EFKÂRÎ der kurtulmakçin bu dertten
Dediler mi hicret eyle bu yurttan
Sevdiğini görmek için hayattan
Yolun rastlar hangi göçebildin mi²⁵⁵ (Özder, 1965: 8-9)

Efkarî'nin "Dediler mi hicret eyle bu yurttan" sorusunda beklenen cevap, âşığa memleketinden kimse tarafından sorgulanmadan ayrılma serbestliği kazandıracaktır. Çünkü halk inanışında bu, ilahi bir ilhamdır ve âşık eğer bunun bir ilahi rüya olduğunu deyişleriyle de göstermişse kutsiyetinden dolayı sorgulanmaz. Elbette âşık tipinin seferleri sadece sevgiliyi arayıp bulmakla sınırlı değildir ve başka nedenlere bağlı

²⁵⁵ Özder, bizzat katılımcı gözlemci sıfatıyla dâhil olduğu bu bağlamla ilgili yalnızca Efkarî'nin Vezir'i imtihan için söylediği dörtlükleri eserine almıştır. Vezir'in cevap verip veremediği, veriyse kayıt altına alınıp alınmadığına dair eserde bilgi verilmemiştir.

seferler de söz konusudur. Seferin sebebi bir kurtulma serencamı olabileceği gibi sefer sırasında da âşığın onu bağlayıp özgürlüğünü kısıtlayan yerlerden kaçıp kurtulması yahut yine bir sefer esnasında başına gelen bir felaket veya baskıdan sıyrılması hikâye edilebilir. Genel olarak bütün bu sefer serencamları içinde sanatçıyı toplumsal ve kişisel baskılardan kâçııp kurtaranın âşıklık işlevi olması, dikkat çekicidir. Hatta başkalarının idamına neden olan bir cezai müeyyide karşısında âşıklık sanatının gücü, âşık tipinin kendi icrası sayesinde âşığı ecelin elinden alabilmektedir.

Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesi Erçene köyünden Âşık Hüseyin, sevdiği kızla nişanlandıktan sonra askere alınmış ancak nişanlısının başkasına verileceği haberini duyunca birkaç arkadaşıyla birlikte askerden kaçmıştır. Jandarmalar kaçakları yakalamış, Antep'e götürmüş, Hüseyin'in arkadaşlarını oracıkta asarak idam etmiştir. Çünkü o yıllar zorlu savaş ve yoksulluk yıllarıdır. Âşık Hüseyin'in Antep'e götürülmesi; gayri iradi, zorunlu bir seferdir. Ancak bir serencam meydana getirmiştir, bu bakımdan önemlidir. Antep'teki Jandarma Komutanı Tahsin Bey'in arkadaşlarını astığını gören Âşık, dizüstü çökmüş ve komutana maruzatını dile getiren bir türkü söylemiştir:

Darağacın gördüm belim kırıldı
Dokuz yerden damarlarım düdüldü
İdam kararımız ne tez verildi
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Ufacık taşınan kule yapılmaz
Çürük çarığının yola çıkılmaz
Bir ben ölmeyinen Antep yıkılmaz
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Sabahtan kaçanı erken tutarlar
Cezası olanı hapse atarlar
Ben ölürsem nişanlını satarlar
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Gel öldürme Bey'im Mecnun gezerim
Sağ olsam Sıla'ya mektup yazarım
Antep ellerinde kalır mezarım
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Şu yalan dünyada murat görmedim
El sürüp de konca gülün dermedim
Nişanlım var daha düğün kurmadım
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Göstermez vatani şu yüce dağlar
Duyarsa nişanlım ah çeker ağlar
Minnetçim olsun da zabitan beyler
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Bir ateş düştü de yanıyor özüm
Mendille bağlandı görmüyor gözüm
Ölmesem de gayrı tutar mı dizim
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Babam yok ki yaralarım bağlaya
Nişanlım görmez ki gönlüm eyleye
Anam gelip başucumda ağlaya
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Oturmuş kâtipler künyemi yoklar
Sılada nişanlım yolumu bekler
Bir kuş dolanırsa bir çalı saklar
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Darağacın gördüm tutmuyor dizler
Can alâmet olmuş görmüyor gözler
Bak seyire çıkmış gelinler kızlar
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni

Âşık Hüseyin'im tutuldu dilim
Darağacın gördüm kırıldı belim
Şu gençlikte zor geliyor bu ölüm
N'olur Tahsin Bey'im öldürme beni (Âşık Feymanî, 2018:138-141)

Âşığın söylediği türkü, onun idam edilmesine engel olmuştur. Hatta sonrasında âşığın köyden gelen mektubu göstermesi üzerine Tahsin Bey: “Sen niye daha evvel bu mektubu göstermedin? Göstermiş olsaydın arkadaşlarını da asmazdım.” demiştir. Âşık Hüseyin, memleketine dönerek nişanlısıyla evlenmiştir. Bu hikâyeli türkü, âşığın zorunlu bir sefer esnasında başına gelen bir müsibete karşı gerek kendisi gerekse başkaları için toplumsal ve kişisel baskılardan kaçırıp kurtaran bir işleve sahip olabileceğine işaret etmektedir. Çünkü komutanın sözlerinden eğer âşıklık icrası en başından ortaya çıksaydı sadece âşığın değil arkadaşlarının da idamdan kurtulabileceği anlamı çıkmaktadır. Ancak idamdan kurtuluşunda işlevsel olan memlekette gelen mektubun gösterilmesi değil, Hüseyin'in ilk başta âşıklık icrasıyla yani sözünün gücü ve âşık kimliğiyle kendisinin asılmasını önlemiş olmasıdır.

Folklorun kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi bağlamında Erzurumlu Emrah için kaçışların âşığdır denilebilir. Ancak hiçbir kaçışı, onu istediği gönül huzuruna kavuşturmaz. Kısa zaman dilimlerinde mutlu olsa bile mutlulukları hep hüsrana dönüşür ve o, daima kaçıp kurtulmak ister. Kaçarken Emrah'ı cesaretlendiren, bir yerden bir yere seyahatini kolay kılan, âşıklık istidadıdır. Gittiği yerde hep coşkulu bir rağbetle karşılanır. Zaman zaman bu ilgiden ve coşkulu sevgiden de kaçıp kurtulmak ister²⁵⁶.

Çocuk yaşta âşık olduğu ağa kızı, bir başka ağanın oğluyla evlenince sazını omuzlar ve doğup büyüdüğü Tanbura köyünden Erzurum'a kaçır, orada bir medreseye kaydolar. Zamanla medrese de onu sıkmaya, boğmaya başlar. Köyüne

²⁵⁶ Erzurumlu Emrah'ın bu kaçışlar serencamı, Orhan Ural'ın “Dost Elinden Gelen Turna Erzurumlu Emrah Hayatı-Şiirleri” adlı biyografik eserinden özetlenmiştir.

dönmeye karar verir ama medrese tahsiliyle olgunlaşan Emrah'a köyü daha bir dar gelmiştir. Anasını gözü yaşlı bırakarak yine köyünü terk eder. Aşkale, Bayburt, Gümüşhane istikameti üzerinden sazın-sözün eşliğinde Trabzon'a ulaşır. Trabzon'da Mazlumoğlu Kahvesi'nde icralar yapmaya başlar. Değirmendere mahallesinde çadır kurmuş bir çingene obasından Güleser adında bir kıza vurulur. Ne var ki obanın bir gün ansızın göçmesiyle Emrah Güleser'i de kaybeder ve hasret türküleri eşliğinde oradan kaçıp tekrar Tanbura'ya döner. Fakat köylülerinin, akrabalarının aşırı ilgisi, onu yorar ve yine memleketinde fazla kalamaz. Bu sefer âşıklık yolu, onu Kastamonu'ya ulaştırır. Burada Alişan Bey'in himayesine girer ve onun tavsiyesiyle evlenip oraya yerleşir. Fakat kısa sürede karısının aşırı sevgisi ve özeninden sıkılır. Yine de Kastamonu'dan ayrılmaz. Alişan Bey'in dostluğu onu bu şehre bağlamıştır. Ne yazık ki Alişan Bey'in ani ölümüyle derinden sarsılır, o acıyla yine bir kaçışa sığınır ve karısını da Kastamonu'yu da terk eder. Yollar, hanlar, hanlardaki icralar, onu Sivas'a götürür. Havuzlu Kahve'de icralara başlar. Bir müddet sonra Mahi adında bir hanıma âşık olur. Hacı Ali Bey'in himayesine giren âşığın sevdiği hanımla evlenmesi de bu bey sayesinde gerçekleşir. Kısa süre sonra Mahi'nin ölümüyle mutluluğu gözünde kalır ve Sivas'tan da kaçarak Niksar'a yerleşir. Burada Halidiye tarikatine girer. Yaşlanmaya başlamıştır artık. "Acın Kızı" lakaplı bir kadınla evlenir ve ömrü Niksar'da nihayetlenir (Ural, 1976: 13-34).

Zor ve meşakkatli de olsa kahramanın sanat kabiliyetini geliştirmesi yönüyle âşıklığın gezginlikle taçlanan yapısı; sevedemediği, sığamadığı, huzur bulamadığı, kendini emniyette hissetmediği yerler, kişiler ve topluluklardan kaçıp kurtulması için âşığa daima bir özgüven ve imkân sağlamıştır. Bu imkân, âşıkların hayatında seferler vasıtasıyla bazen gönüllü bazen gönülsüz değişikliklere neden olurken aynı zamanda onların olgunlaşma serüvenlerine ve belli bir coğrafyanın dışında nam salmalarına da katkıda bulunmuştur.

3.4.5. Protesto

Âşık, geçmişin kültürel belleği, gelenek muhafızı sıfatlarıyla bir yandan toplumu şekillendirirken diğer yandan da akışında problem tespit ettiği sosyal değişim alanlarına müdahale edebilir. Yanlışı düzeltir, düzeltemediği durumda yanlışa karşı sessiz kalmaz; toplumu eleştirel düşünmeye sevk ederek bilinçlendirir. Sorgulayan bir bakış açısı yaratır ve farkındalık geliştirir. Yeri geldiğinde evrensel bir değer ve hak

olan ifade özgürlüğünün en gür sesli temsilcisi olabilir. Bunu da yine en önemli ve en etkin silahları olan sazı-sözü ve ezgisiyle yapar.

Âşıkların bu cesur çıkışları, kimi zaman kendilerine zarar verse, kovuşturmaya uğramalarına hatta hapse atılmalarına neden olsa bile toplum içinde bazı değişim ve dönüşüm süreçlerinin de başlangıcı olabilir. Onlar, tabulaşmış katı uygulamaları sorgular ve sorgulatırlar. Yalnızca sorgulamakla kalmaz yerine ikame edilecek uygulamalar da önererek değişim süreçlerinin önünü açabilirler. Rivayete göre Âşık Ruhsatî'nin hapse girmesine neden olan şiir (Bekki, 2008: 268); yalnızca yolunda gitmeyi eleştirmekle kalmayan, çözüm öneren, yol gösteren bir şiirdir:

Şevketlüm bir defa tebdil kıyafet
Gezmek vecibe-i zimmetinizdir
Memleketin bir tutarı kalmadı
Dizmek vecibe-i zimmetinizdir

Sormadan verirsin rütbe nişanı
Görelim içinde var mı imanı
Vezirlerin ıslahına fermanı
Yazmak vecibe-i zimmetinizdir

Dize çıktı musibetlik harmanı
Ancak senden olur bunun dermanı
Haberin yok batırdılar cihani
Süzme vecibe-i zimmetinizdir

Fürûmaye²⁵⁷ çıktı sadre oturdu
Fakir fukaraya verir patırtı
Rüşvetçiler ortalığı batırdı
Sezmek vecibe-i zimmetinizdir

Artık Ruhsatî'nin canı dağlandı
Ne yaman mihnete kaldı eğlendi
Adaletin kapıları bağlandı
Çözmek vecibe-i zimmetinizdir (Kaya,1999a: 381-382).

Ruhsatî'nin bu şiirinde de olduğu gibi bazı âşık şiirleri kendi hikâyesini, vaka kurgusunu içinde taşır. Şiirdeki şikâyetlenmeler, yaşanmışlıkların yansımaları ve hikâyesinin manzumeye aktarılmasıdır. Ruhsatî'nin şiiri, karşı tarafta bir davranış değişikliği yarattı mı yaratmadı mı bilinmez ama problemi ortaya koymuş olmasından mütevellit hapse atılması bile mesajın yerine ulaştığı anlamında yorumlanabilir.

Âşıkların eleştirisi dili, her zaman Ruhsatî'nin yapıcı üslubu gibi ortaya çıkmamış; daha asi ve daha atılgan bir üslup tercih eden âşıklar da olmuştur. 1960 sonrasının siysallaşmış, toplumcu isyan şiirlerine damga vuran sosyalist şairlerden Âşık İhsanî'nin halka öğüdü, tavsiyeden öte devrimci, sloganik ve eyleme dönüktür.

²⁵⁷ Fürûmaye: Sütü bozuk; aslı, soyu kötü.

Al kardaşım al eline gürzünü
Vur zalimin zulmüne vur vur be vur
Kendi rahatını kendi elinle

Zor değil be kendin için kur be kur (Bekki, 2008: 274).

Âşık Mahzunî Şerif; Âşık İhsanî ile aynı zaman diliminde, aynı sosyalist ideoloji doğrultusunda, aynı emperyalizm karşıtlığıyla şiirler yazmış ve bazı şiirlerinden dolayı hapis yatmış, kimi zaman çalıp söylemesi yasaklanmıştır (Irmak, 2017: 17). Onun Amerikan emperyalizmini eleştiren dizeleri başını derde sokan şiirlerinden biridir:

Türk milleti Türk milleti
Nerden gelmiş elin iti
Bu gidişin sonu kötü
Amerika katil katil

Bir gün gramlar bir olur
Kilodan hakkını alır
Zalim olan bela bulur
Amerika katil katil (Bekki, 2008: 276)

Mahzunî Şerif ile aynı ideolojiyi paylaşmasa ve sağ cenahta, ülkücü hareketin sözcülüğünü yapan bir âşık olsa da Ozan Arif de Amerikan karşıtlığında Mahzunî ile benzer söylemler ortaya koymuştur.

Üç bela var bu dünyanın başında
Amerika, Kızıl Rusya, Kızıl Çin
Üçü birden fitne-fesat peşinde
Amerika, Kızıl Rusya, Kızıl Çin (Bekki, 2008: 283).

Bireysel ideolojileri ne olursa olsun âşıklar, daima haksıza karşı haklının yanında bir kahraman tipi sergilerler. Bu davranış, sosyal adalet anlayışının bireylerde yerleşmesine katkıda bulunurken âşıkların haksızlık karşısındaki sazlı-sözlü protestoları, gücü temsil eden haksızlara geri adım attırabilir. Bu yönüyle âşıklar yanlışlığı değiştirmeye güçlerinin yetmediği durumlarda bile çağlar ötesinden seslenen hikâyeli türkülerle o güne ve o haksızlığa tarih düşmüş olabilirler ve halk nezdinde temsil niteliği kazanarak yeni haksızlıkların önüne geçebilirler. Bu bağlamda eğer bir âşık, icra mekânında saygınlık kazanmış bir kimlik ise yaptırım gücü de kazanmış demektir. Sözüne itibar edilir ve doğru yürümeyen gidişatı doğruya evirebilir:

Artvin'in Yusufeli ilçesinin Okar köyünden Âşık Hitabî'nin -namıdiğer Mehmet Gökalp- Eskişehir seferini içeren Âşık Pervanî anlatmasında Hitabî ile Pervanî,

Eskişehir'in Sümer mahallesinde, bir valinin torunu olan ve "Valigilin Mehmet" namıyla bilinen Mehmet Gümüş Bey'in evinde, 19 Kasım 1983 gecesı karşılaşırlar. Misafir olduğu için ilk ayak Hitabî'ye verilir ve karşılaşmayı o başlatır. Pervanî, Eskişehir'de ikamet etmektedir ve mekân âşığın tanınıp bilindiği, sayılıp sevildiği bir hânedir. Sümmanî ağzıyla yapılan sazlı sözlü karşılaşmanın birinci faslı, müşaaredir. Âşıklar hoşlaşma türünde dörtlükler söylemiştir. İkinci fasla geçmeden ev sahibinin ikramının yetersiz olduğu ve mahlasını kendisinin verdiği konuk âşığının da iyi ağırılanmadığını düşünen Pervanî; Mehmet Gümüş'ün ev sahipliğini eleştiren, protesto mahiyetinde bir taşlama söylemiştir:

Müşaare faslı bitince misafirler çay ve pasta beklemişlerdi. Ev sahibi Mehmet Gümüş Bey ikramda geç kalınca Pervanî ona şu deyişle sitem etti:

Arzuhalim vardır Vali Paşa'ya
Evlenecek kızlar toysuz olur mu?
Bizim çay dolmadı neden şişeye?
Âşıklar yanında çaysız olur mu?

Misafir gelmiştir bu iki şair
Öyle yap ki herkes desin ki mahir
Böyle ağırılanmaz böyle misafir
İnsanlar bu kadar soysuz olur mu?

Seni rezil edem bu eşe dosta
Korkarım elimden olasin hasta
Bir yandan çay gelsin bir yandan pasta
Ağalar bu kadar huysuz olur mu?

Pervanî'nin bu taşlamasından sonra çay ve pastalar geldi. Yeme-içmeden sonra karşılaşmanın ikinci faslı başladı (Artvinli, 2001: 207-208)

Burada protesto işlevi, Pervanî'nin sözünün dinleneceği özgüveniyle işe koştuğu ironik bir işlevdir. Maksadı, ne ev sahibini küçük düşürmektir ne de konukların ağırılanmasıyla ilgili gecikme dışında bir yanlışlık veya hürmetsizlik söz konusudur. Oysa ortada bir haksızlık ve yanlışlık olduğunda âşıkların protestolarının dilinin daha keskin ve hırpalayan bir üslup taşıdığı, bunun sonucu olarak da kimi zaman bazı müeyyidelerle karşı karşıya kaldıkları görülmüştür.

1980 öncesi çatışma ortamı, siyasî bir taraf seçmek zorunda kalan âşıkların yurdu terk etmesine neden olmuştur. Mahzunî bu süreçte sık sık yasaklanmış, uzun yıllar Almanya'da kalmıştır. Diğer taraftan Ozan Arif, Ali Nurşanî gibi farklı siyasî görüşlerden âşıklar da darbeleri yılları (12 Eylül süreci) Avrupa'da geçirmek zorunda kalmışlardır (Fidan, 2019: 104).

Âşık İhsanî ve Şah Turna gibi âşıkların siyasî sebeplerle ve şiirlerinde şiddet içeren ifadelere yer vermek suçlarıyla hapse mahkûm edildiği 60'lı yıllar (Irmak, 2017: 254), Türkiye'de âşıkların yoğun biçimde sistem eleştirisi yaptığı, idareyi eleştirdiği,

sazı-sözü protesto işleviyle kullandığı yıllardır. Eylemlerinin sonucu kendilerine ya hapis ya da kaçmak suretiyle zorunlu göç olarak yansımıştır. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra Avrupa'ya kaçan Ozan Arif ve Şahturna Türk vatandaşlığından da çıkarılmıştır (Bekki, 2016: 54). Mahzunî'nin hikâyesini içinde taşıyan ancak bu defa isyan değil sitemli bir taşlama örneği gösteren ve “Dayımın öksüz yavrusu /Mamudo kurban niye doğdun” sözlerinde yaşanmışlığı pekişen dizeleri, bu türden bir protesto şiiridir. Sosyal adaletin işlemediği, ayrıcalıklı kesimlerin korunup zayıfların ezildiği ve güçsüzün ikinci sınıf muamelesi gördüğü bir toplum eleştirisi getiren şiir, okuyucusunun zihninde bir Mamudo portresi oluşturan hikâyeli bir şiirdir.

Madem dünyaya dargınsın
Mamudo kurban niye doğdun
Kader yolunda yorgunsun
Mamudo kurban niye doğdun

Kurban gelir payın yoktur
Haftan yoktur ayın yoktur
Ankara'da dayın yoktur
Mamudo kurban niye doğdun

Kim okuyup yazar seni
Rüzgâr değse bozar seni
Ölsen kovar mezar seni
Mamudo kurban niye doğdun

Adam olmasaydın neydin
Gelir miydin hiç bilseydin
Keşke doğmadan ölseydin
Mamudo kurban niye doğdun

Akar yaşın şakır şakır
Tahta döşek takır takır
Ölümler senden rahattır
Mamudo kurban niye doğdun

Mahzuni işin doğrusu
Öter zalimin borusu
Dayımın öksüz yavrusu
Mamudo kurban niye doğdun.

Bu şiir, bir dönemin siyasi uygulamalarından şikâyetle “Mamudo” tipi şahsında Anadolu insanının fakirliği, garibanlığı, kimi zaman hayata karşı bir duruş ortaya koyamamışlığı, yenilmişliği yönüyle toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla bir sosyal eleştiri mekanizmasını harekete geçirmiştir. Diğer yandan bir başka kanaldan anlatılan aynı Anadolu insanı, 12 Eylül ilhtilâlinin acılarından şikâyetleriyle birlikte umuduyla da âşıkların şiirinde varlık alanı bulmuştur:

Allah korusun Allah,
Bu gelen bizim gençlik,

Kırkbin kere maaşallah,
Bu gelen bizim gençlik,

Devletin, dinin kulu,
Yürekler iman dolu,
Yolları ülkü yolu,
Bu gelen bizim gençlik,

Eğilmez dik başıyla,
Cümle gönüldaşıyla,
Bacısı gardaşıyla,
Bu gelen bizim gençlik,

Çile ile pişerek,
Yorulmadan koşarak,
Eylül'leri aşarak,
Bu gelen bizim gençlik,

Dilde Tekbir sesiyle,
Aşkıyla, hevesiyle,
Dadaşı, efesiyle,
Bu gelen bizim gençlik,

Arif'in destanından,
Yozgat'ından, Van'ından,
Yurdun dörtbir yanından,
Bu gelen bizim gençlik

Ozan Arif'in sazi-sözü, ihtilallerle ezilen bir gençliğin isyan ve direnişiyle birlikte millî-manevî değerlerini, birlik berberlik duygusunu, vatan sevgisini harekete geçirmiştir. Halkı uyandıran, bilinçlendiren hikâyeler, şiirler, türkülerdir. İdeolojileri ne olursa olsun doğru olmayana karşı ideal olanı halka çeşitli pencerelerden gösteren âşıklar; bireysel mücadeleleriyle, örnek direnişleriyle hak ve adalet düşüncesinin ve halkının sesi olmuştur. Bununla da kalmayarak toplumsal normları sorgulayan kimi zaman meydan okuyan üslupları örneklerde de görüldüğü gibi zaman zaman da kendi muhtevası içinde çözüm önerileri oluşturmuştur. Böylece her toplum için karşı konulamaz olan değişim ve dönüşüm olgusu, bu dinamik, aktif aktörlerin de katkısıyla toplumun sağduyusuna ve sosyal adalet algısına teslim edilmiştir. Toplumsal sağduyu ise içindeki bütün siyasi ideolojileri, bütün düşünce akımları ve tarihsel birikimi harmanlayıp geçmişten bugüne aktarılan kültürel kimliğin yeniden inşasını kendi kültürel kodlarının mucibince ortaya çıkarmıştır.

3.4.6. Dönemini Yansıtma

Âşıkların sefer serencamları ve türkülü hikâyeleriyle bunların muhtevasındaki manzum parçalar; folklor, dilbilimi, edebiyat, sosyoloji, toplumsal ve bireysel psikoloji gibi pek çok alana kaynaklık edebildiği gibi zaman zaman tarihe tanıklık işlevi de görebilir. Âşığın biyografik yaşamı, içinde yaşadığı toplumun kronolojisinden ayrı tutulamayacağı için âşık serencamlarında sözlü tarih

vesikalarına rastlamak da mümkündür. Halk hayatının her alanında aktif işlevler üstlenen bu dinamik aktörlerin söze sıradan olmayan bir vukufiyetle hakimiyeti, onları hem sanat icracısı hem de bazen günlük olayların bazen de tarihe not düşülmesi gereken olayların habercisi kılmıştır. Onlara birer vakanüvis işlevi yükleyerek âşıkları çağlar aşan bir sözlü tarih aktarımıyla vazifelendirmiştir.

Gerek Türkiye gerekse Azerbaycan sahasında halk, âşığı kendinden bilip benimsediği için sözüne de itibar etmektedir. Azerbaycan sahasında söylenen bir bayatı, âşıkların sözlü tarih vesikası niteliğindeki yaratımlarının halk içinde ne kadar itibar gördüğünün delili olmalıdır:

“Evimə ozan gətirmişəm ,
Çəki düzən gətirmişəm.
Gündüz gördüklərini,
Gecə yazan gətirmişəm.” (Abdullayev, 2017: 444)

Bu dörtlükte halk felsefesi, âşığı konumlandığı yeri ortaya koymaktadır. Âşık/ozan, bir çeşit basım-yayım organıdır. Evine ozan getiren hem evine-ocağına hem de kendine çekidüzen vermelidir. Çünkü âşık, gittiği yerde ne gördüyse onu dile getirir ve sazının, avazının yettiği her yerde söyler. Bu da gittiği yerin namını nasıl bulduysa öyle yaymak anlamına gelir ki hiçbir kişi ya da memleket namı kötü yayılsın istemez. Çünkü toplumsal hafızanın en deneyimli muhafızı ve kara kutusu olan âşıklar, performanslarında içinde yaşadığı toplumun bütün gizemlerine ışık tutacak malzemeyi taşırlar. Kendi dönemiyle birlikte ustalarından getirdikleriyle kendinden önceki dönemleri de yansıtır. Tarihi vakıalar, halk hayatı, gelenek-görenekler, toplumsal değerler, coğrafi işaretler, kültürel-antropolojik veriler, sosyolojik değişim ve dönüşümler, folklorik malzemeler gibi her bakımdan geçmişini aydınlatabilecek belleği, sanatsal verimleriyle taşır ve canlı tutarlar. Bunu kendi toplumlarının yadsımayacağı bir dille -kendi öz dilleriyle- yaparlar. Böylece daha çok rağbet görür ve her icrada güven tazelerler. Toplumun değişim ve dönüşümünü gözden kaçırmazlar. Tarihin şahitleri olarak anın nabzını en iyi tutabilen aktörler olmayı başarabilirler. Daima halkın içinden ve onlardan kopmamış duruşları, halka onlara temsil görevi yüklemek için güven telkin eder. Halk da onlara geçmişine muhafızlık, bugününe tanıklık, geleceğine tarihi kültürel aktarımcılık görevini tevdi eder. Çünkü onlar, her dönemde içinde yaşadığı toplumun övgüsünün de sövgüsünün de sevincinin de yasının da coşkusunun da suskunluğunun da dili olmuşlardır. Hatta resmî tarih

belgelerinin taraflı olduğunun düşünüldüğü zamanlarda bile âşığın sözü itibar görmüş sahiplenilmiştir. Bir zorunlu iskân hikâyesi taşıyan ve âşıkların dilinde serküşteleri anlatılan Dadaloğlu koçaklamasındaki “Hakkımızda devlet vermiş fermanı /Ferman padişahın dağlar bizimdir” dizeleri, kim hakkında ne yazarsa yazsın bu vakıanın en itibar edilen tarihî vesikası haline gelmiştir. Âşığın isyanı, iskân düşüncesinedir. Kendi adına göçebe kimliğini korumanın dışında âşıklığıyla halkının sözcüsü ve topyekün mecbur bırakıldıkları yeni yaşam biçiminin sığınağı olmuştur. Hikâyeli koçaklama ise bir iskân destanı hâlinde tarihe tanıklık ederken aynı zamanda bir sözlü kültür mirasına dönüşmüştür (Cebe, 2011: 67).

Ruhi Ersoy’un “Sözlü Tarih Folklor İlişkisi Baraklar Örneği” adlı eserinde, beş ek²⁵⁸ halinde Baraklı Âşık Mahgûl repertuarından türkülerle Barak Türklerinin iskân hikâyelerine yer verilmiştir. Bu türküler, tarihî vakalar ve vaka kuruluşlarındaki yer adları, kişiler, gelenekler; gerçekliği yörede bilinen ve sözlü aktarımı devam eden hikâyelerle yaşamaktadır:

Araştırmanın yapıldığı yıllarda Barak aşiret reisleri, aynı zamanda aşiretin bir nevi sözlü vakanüvisidir. Reislikle beraber Barak tarihini bilmeye, onları yeni nesillere öğretmeye memurdur. Tarif edilen bu özelliklere sahip en önemli zatlardan biri Torunlu oymak reisi İdris Ağa’dır. Araştırmacı Cahit Tanyol aynı zamanda Baraklı olduğu için bu şahıslarla hayatının çeşitli dönemlerinde tanışmış ve sohbetlerinde bulunmuştur. Tanyol’un ifadesine göre doksan küsur sene yaşamış olan İdris Ağa, yaratılışı itibarıyla cevval, hadiseleri hikâye edişte konulara hakim, Baraklar arasında büyük bir nüfusa[nüfuza] sahip bir kişiliktir. İdris Ağa’nın sözlü tarih bilgisini onun icra ortamlarının vazgeçilmez dinleyicisi ve dostu olan Mercihamis Köyü’nde Alaman Ahmet adlı zat kendi hafızasına almış ve Barak’ta İdris Ağa’nın şifahi tarih an’anesinin temsilcisi olmuştur (Tanyol’dan Akt. Ersoy, 2009: 65)

Ersoy, Baraklı Âşık Mahgûl’ün hikâyelerindeki tarihî gerçeklikle ilgili bir tespitle bulunarak bu anlatımları adlandırmış, “Baraklı Âşık Mahgûl’ün sözlü tarih repertuarı” şeklinde ifade edilmesinin daha doğru olacağını belirtmiştir. Çünkü bu anlatımlarda Barakların Horasan’dan göçlerinden Anadolu’ya iskânlarına kadar yaşanan bütün siyasî, sosyal, beşerî olaylar, canlı ve dinamik performanslarla; kişi, zaman, mekân ve vaka adlarıyla gerçekliği pekiştirilerek anlatılmaktadır (2009: 70).

²⁵⁸ EK:1 Türkülerle Barak İskânı

EK: 2 Gaziantep Dolaylarında Türkmenler ve Baraklar

EK: 3 Güney Anadolu’da Beydili Türkmenleri ve Baraklar

EK: 4 Güney Anadolu’da Beydili Türkmenleri ve Baraklar

EK: 5 Gaziantep Dolaylarında Türkmenler ve Baraklar (Ersoy, 2009: 165-242).

Tarihin insanlarda bıraktığı en acı hatıralar; bağımsızlığın kaybedildiği, düşmana boyun eğildiği zamanların hafızalardan silinmeyen izleridir. Bu dönemlere tanıklık eden âşıklar, bu tarihi vakaları bugüne aktarmıştır. O günlerin hatıraları, bugünün bağımsız Azərbaycan Cumhuriyeti'nde ibret dersi olmuştur. Âşık Nesiv'in Haması seferinin yer aldığı "Haxverdi Qarammadoğlunun Əhvalatı" serencamında Rusların Ağbaba'nın yönetimine el koymasıyla birlikte Ermenilerin de Ağbaba'ya doluştuğundan, yönetim kademelerine yağmacı Ermenilerin getirildiğinden, bölgenin belli başlı saygın insanların tutuklandığından mallarına mülklerine el konulduğundan bahsedilmektedir. Haxverdi Qarammadoğlu'nun da bütün malı mülkü ve en sonunda boz atı da elinden alınmıştır. Türk insanına atını düşmana teslim etmek ağır gelir. Bu haberin Güllübulağ'a ulaşmasıyla Âşık Nesiv, dostunu teselli etmek için ziyaretine gider, acısını paylaşır fakat elinden bir şey gelmez. Memleketi Güllübulağ'a dönmek zorunda kalır. Qarammadoğlu'nun başına gelenler bununla kalmaz, bir adamıyla Nesiv'e gönderdiği nameyle Sibirya'ya sürgün edildiğini haber verir:

Müxənnətin Tanrı töhsün gözünü,
Hax saydılar çuğulların sözünü,
Ayrılxdı görəmmədim üzünü,
Aşix Nəşif, yana-yana gedirəm.

Gədə-güdə at üstündə bəy kimi,
Kafir olub el-obanın hakimi,
Biqeyratdar yaxşı qıldı tərgimi,
Bilmirəm ki, mən hayana gedirəm?

Haxverdiyəm, tale belə gətirdi,
Mənim bu yerrərdən izim itirdi
Sözüm çoxdu, əmə burda pitirdim,
Əlim yetməz daha sana gedirəm (AFA/VIII: 313-314).

Âşix Nəşif bu durumda tarihe not düşəcək bir deyiş söylemiştir:

Namərt dünya gör neylədi, mərdi çəhdi dara bax,
İnsan olan, qəlbi olan günü oldu qara bax.
Şahinnəri oxladılar, cövlan edən sara bax,
Tanrı özün köməh elə, amma qəlbə də yara bax.

Tutututnan harya gedir axı bizim yolumuz,
Dilimize dağ basılıf bağlanıbdı qolumuz.
Sağımız sarı urusdu, ermenidi solumuz,
Felel bize qan ağlatdı, yoxdu birce çarə bax.

Aşix Nəşif bele dövrən, bele zaman xar olsun,
El-obam kor qoydular gədələrə ar olsun.
Ne arxa var, nə də köməh, tanrı bize yar olsun,
Qeyli-qaldan aman yoxdu düzəlmir ki, ara bax (AFA/VIII: 314).

Serencam, Azerbaycan'daki ifadesiyle “aşiq rəvayəti” Ağbaba bölgəsi Təzə İbiş kentinden 70 yaşındaki Mahmud Baba tarafından anlatılmıştır (AFA/VIII: 467). Eserin basım tarihi 2003 yılıdır. Sefer hikâyesi basım tarihinden kaç yıl önce derlenmiş olursa olsun 1917 Ekim'indeki Bolşevik ihtilal sonrasında 28 Nisan 1920'de Sovyet Rusya'nın Azerbaycan'ı işgalinden 18 Ekim 1991'de Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar o topraklarda yaşayan herkes, bu ve buna benzer baskıları görmüş, işitmiş ve yaşamıştır. Yani anlatıcı da Sovyet ve Ermeni zulmüne yabancı değildir; tarihe tanıklık eden ve sözlü tarihi yaratan aktif aktörlerden biridir. O halde buradan şu sonuç çıkarılabilir. Oluşum bağlamında hikâyenin aktif aktörü olarak rol alan âşıktan hikâyeyi tasnif eden âşığa veya serencamın çeşitli versiyonlarını anlatan hikâyeci âşıklara kadar her bir âşık, sözlü tarih aktarımı ve kültürel mirasın korunması konusunda önemli bir işleve sahiptir. Kültür mirasını gelenekten geleceğe aktardıkları gibi tarihî vakalar, kahramanlar ve yerleri de zihinlerde canlı tutmak suretiyle ulusa özgü uygarlık tarihine de katkı sağlamaktadır.

3.4.7. Kültür taşıyıcılığı, Habercilik ve İletişim

Umay Günay'ın kültürel belleğin “genetik şifre taşıyıcıları” olarak nitelediği âşıklar (2017: 159) ve dolayısıyla onların hikâyeler, şiirler ve türküleri; toplum içinde o topluluğa aidiyet hisseden bireyleri bir araya getirerek bir etkileşim bağlamı oluşturur. Bu bağlam, fertler arasında iletişim sağlayarak “ortak kabuller” etrafında birleşmelerini ve o topluluğun içine doğmuş olmaktan gelen aidiyet hissini sosyal ve kültürel aidiyete dönüştürmesini sağlayarak pekiştirir. Böylece toplumun kültürel kimliğini, ulusal tarihini, millî coğrafyasını benimseyen kolektif bir bellek yaratılmış olur. Bu bellek; örfleri, ananeleri, sosyal yapıyı, kutsalları ve benzeri pek çok şeyi içine alır ve bunların etki ve yetki alanlarını belirler, aktarım yoluyla da süreklilik arz eder. Bu süreklilik ise fertler arasındaki sosyal bağları ve dayanışmayı güçlendirip canlı tutar. Sürekliliği sağlayan en önemli etkenlerden biri de yine âşık icraları ve verimleridir. İcralar, bağlam içindeki dinleyici topluluğunu etkileyip biçimlendiren bir birikimin tezahürleridir. Bu bakımdan da ortak toplumsal hafızanın yapı taşlarındandır. Âşıklar da icracı vasfıyla kültür aktarımında geçmişin geleceğe uzanan eli gibidir.

Âşık, bireysel geçmişindeki olgu ve olayları, kültürel belleğe ilişkin hatırlatma figürleri üzerinden verebilir. Kendi sevdasını Mecnun, Kerem; yakınını kaybetmenin acısını Kerbela kodlamalarıyla aktarabilir. Ancak bireysel zihin yapısını oluşturan taklit belleği, nesneler belleği ve iletişimsel bellek, gelenek statüsü kazanan faaliyetlerle kendi sınırlarını aşar, kültürel anlamın

devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer ve kodlanabilir hale gelir. (Arslan, 2015: 3).

Dil-tel-icra üçlemesi âşığın maharetinde sanata, tarihe, kültüre dönüşür ve bir toplum inşa eder. İnsanın temelinde âşıkların hafızalarında taşıdıkları kültür kodlarının genç kuşakların zihinleri ve gönüllerine iletişim yoluyla işlenmesi vardır. Bir yönüyle eğlendiren âşık performansları, diğer yönüyle yapılandıran bir özellik arz etmektedir. Tarihî-mitolojik geçmişe ait ulusal kodlarla birlikte toplumsal değerlere ilişkin normlar ve bunların ritüelistik icra alan ve uygulamaları da icra bağlamında, dinleyici tarafından içselleştirilmekte ve bir aidiyet kazanımına dönüşmektedir. Aşığa bu imkânı veren ise âşık fasılları ve meclisleridir. Bu meclislerde öğrenip erginlenen ve olgunlaşan âşık, aktarım eylemini de bu meclislerde gerçekleştirmekte hem yeni nesil âşıklara hem de bizatihi icraya dâhil olan aktif dinleyicisine kültürel birikimini aktarmaktadır (Çapraz, 2018: 62-63).

Kırsalda âşıkların en yaygın icra ortamları olan köy odaları, özellikle âşıkların kendileri için yaratmış oldukları kültür ekonomisi etkinlik alanıdır. Özkul Çobanoğlu'nun destancı âşıklar üzerinden yaptığı tespitle bir "tüketim eksperî" (2000: 228) gibi gözlemleriyle gittiği mekânın imkân ve ihtiyaçlarını belirleyen âşık, bazen tek başına bazen çırağıyla, bir çerçi veya bir dostuyla gittiği köyde insanların ilgi alanlarına göre bağlamı ustaca şekillendirir ve bulunduğu ortamın en üst düzeyde kazançlı çıkması olmayı hedefler. Yalnızca daha önce gezip gördüğü yerlerdeki olay ve haberleri taşımakla kalmaz; aynı zamanda ticarî, ekonomik potansiyeli ölçtüktan sonra arz-talep dengesine de yön vermeyi hedefler. Belki bir hikâyenin içinde yahut gündelik bir olayı anlatır gibi ezgilerini, sazını ve sözünü de aralara sıkıştırarak kendi isteği dâhilinde köylüyü etkisi altına alır ve istediği kıvama getirir. Böylece kimse onunla paylaştığı bu atmosferin dışına çıkmak ya da âşığın isteğinin hilafına bir şey yapmak istemez. Hatta alıp satarken bile âşığın övdüğünü tercih ederken yerdiğini reddeder ve değerlendirme ihtiyacı dahi hissetmez. Çobanoğlu, bu bağlamı yaşayan bir kaynak kişinin ifadeleriyle yine destancı âşıklar üzerinden "tüketim eksperî" benzetmesini pekiştirmiş, işin yazılı kültür ortamında şekillenen ticarî boyutuna dikkat çekmiştir:

"Fılanca köyde cinayetin olduğunu destancıdan öğreniyorduk falanca köyün iğdesinin iyi olduğunu da yine aynı yolun yolcusu olan ve birbirlerine hem can yoldaşı hem de yardımcı olan çerçi ile dolaşan destancıdan öğreniyorduk." (...)

Köylüye nerenin hangi malının iyi olduğunu tarafsız konumundaymışçasına veya tarafsız olarak aktaran dolayısıyla güvenini kazanan destancının, destanını icra ederken okunuşu ve ezgisi ile dinleyicisini etki altına alışı ise aynı kaynak kişimiz “Destancıyı dinlerken abarttıklarını fark ediyorsunuz ama ‘amma abartın’ diyemeyecek kadar kendinizden geçiyorsunuz.” şeklinde ifade etmektedir.

Kısaca köy odasında ve köy ortamında destan satan âşıkların destanını okuyup icra etmeden ve satmağa başlamadan köylünün güvenini kazanmağa gururunu okşamağa yani son tahlilde “İşte benim destanım. Hadi alın” dediğinde kendisini geri çevirmeyecek kadar samimileşmeğe bu bağlamda bir satış stratejisi olarak ağırlık verdiklerini görüyoruz (2000b: 228-229).

Âşıklar, her ne kadar geçimlerini âşıklıktan sağladıkları için yoğun olarak icra veya ticaret yoluyla para kazanma kaygısıyla seferlere çıksalar da bu çalışma sürecinde âşıkların sefer nedenleri arasında 13 ayrı neden daha tespit edilmiş ve çalışmanın ikinci bölümünde bu nedenlere yer verilmiştir. Âşık İslam Erdener’in “Bir Davete İcabet Etme” başlığı altında değerlendirilebilecek Borçalı/Keşeli seferi, bir başka âşığın karşılaşmak üzere daveti değildir. Karşılı Âşık İslam Erdener olarak tanınan âşık, aslında 20. yüzyılın başında Dağ Borçalısı’ndan Kars’a zorunlu göçle gelen Karapapak bir ailenin oğludur ve Kars’ta doğup büyümüştür. Ancak âşığın babasının ilk eşinden olan baba bir ablası, Anaxanım, Keşeli’de anne dedesinin yanında kalmış; orada büyümüş ve yörenin saygın ailelerinden birinin oğlu Omar Usub’la evlenmiştir (Kamaloğlu, 2016: 6). Kardeşler, tanışmak ve görüşmek isteseler de memleketleri Sovyet Ermenistan’ının Kalnino reyonuna dâhil edildiği için Rusların resmî izni olmaksızın görüşemezler. 1921’de Kars’ta doğan İslam Erdener 51 yaşına geldiğinde, 1972 yazında, yeğeni Qəmbər Omaroğlu, binbir güçlülükle izin çıkarıp dayısını Keşeli’ye getirmeye muvaffak olmuştur. Mahmud Kamaloğlu, Âşık İslam Erdener’in hayatı, sanatı ve şiirlerine yer veren “Qarşılı Aşiq İslam Ərdənər” adlı biyografik eserinde âşığın Borçalı/Keşeli seferini bizatihi âşığı konuklayan akrabaları ve dinleyicilerinin ifadeleriyle anlatmıştır:

Aşiq İslam Ərdənərin bacısı Anaxanım Seyid qızı (əslində İsəxan qızı) Dəmirçihasanın nahiyyəsidəki Kürüstü Keşəli kəndində bu sətirlərin müəllifinin də mənsub olduğu Qıllözdü soyundan, bölgədə çox hörmət-izzət sahibi olan Omar Usub oğlunun həyat yoldaşı idi. 1972-ci ilin yazında Qəmbər Omar oğlu dayısı Aşiq İslamı öz doğma bacısı ilə görüşdürməyə müvəffəq oldu. Belə ki, çox uzun əzab-əziyyətdən sonra onun Aşiq İslamı Keşəliyə gətirməsi (əlbəttə, həmin dövərdə Sovetlər birliyi üçün tam qapalı olan Türkiyədən, özü də lap yaxın qohumunu²⁵⁹ gətizdirmək hər oğlun ağzı deyildi) bütün mahalda böyük səs-səda doğurdu.

Aşiq İslam Gürcüstana o vaxtlar bölgəyə Türkiyə ilə SSRİ arasında ən yaxın gömrük məntəqəsi olan Ermənistanın Lenınakan rayonu (indiki Gümrü) ərazisindən keçdi. Onu sərhəddə Qəmbər və bir neçə nəfər²⁶⁰ qohumu qarşıladı. (...)

²⁵⁹ Gohum: Akraba.

²⁶⁰ Nəfər: Kişi.

Aşıq İslamın Keşəliyə gəlişi o zamanlar tarixi bir hadisəyə çevrildi. Onunla görüşə gələnlərin, aşığın ziyarət edənlərin sayı-hesabı yox idi. Bütün el bu nadir hadisəni bayram edirdi. Keşəli kəndinin sakinlərinin hamısı ev başı onunla görüşmək üçün növbəyə dururdular²⁶¹. Əsas və başlıca məqsəd də hər kəsin öz qohumundan xəbər almaq ümidi ilə görüşə can atması idi (2016: 45).

Asıl məqsədin insanların Türkiyə'deki akrabalarından xəbər almaq olması, aşığa yüklənən informasiya işləyinə daha bir dəyər kəsb etməkdir. Sıradan bir insan üçün o dövərdə kendi akrabası bilə olsa Türkiyə'nin dörd bir yanına dağınıq insanlardan xəbərdar olmaq gurbətdəki yaxınlarına sağlam və doğru informasiya çatdırmaq olduqca zərurətdir. Amma söz konusu bir aşık olduğunda gəzginlik xüsusi, onu habərcilik və informasiya işləyində daha fəal və məlumat sahibi kəsb etməkdir:

Aşıq İslamın çox iti yaddaşı, zəngin biliyi, möhkəm hafizəsi ²⁶²gələnlərin, sorğulaşanların demək olar ki, əksəriyyətini razı sala bilirdi. Bəlkə də müsafirə bu sahədə kömək²⁶³ edən onun sənəti – aşıqlığı daha çox yardım edirdi. Axı, o zamanlar aşıqlar günlərlə, aylarla ev üzünə gəlməz, oba-oba gəzər, toy-düyünlərdə iştirak edərdi, bir çox müdriklərin söhbətlərini dinləyər, ağsaqqallardan çox şey öyrənərdilər. Aşıq İslam da ustad bir aşık olduğu üçün Ərdahan, Qars, Sarıqamış, Çıldır, İğdır, bu yandan Ərzurum, Ərzincan və s. yörələrdə Qarapapaqların yaşadığı bölgələrin hamısını, çox gözəl tanıyırdı. Ona görə də verilən hər bir suala, anında ətraflı şəkildə, qarşısındakını razı sala biləcək qədər dolğun cavab verirdi (Kamaloğlu, 2016: 46)

Âşık, bu seferində Türkiyə'dən Keşəli'deki akrabalarına yaxınlarının xəbərini, məlumatını gətirməklə qalmır. İnteraksiya və habərcilik işləyi, çift tərəfli olaraq inkişaf etmişdir. Oradan da Türkiyə'də yaşayan Karapapaklara yaxınlarından xəbər gətirmişdir. Çünki Türkiyə'dən ata yurdlarına gidebilməyənler də oradakı ahvâli merak etməkdə, sabırsızlıqla âşığın dönüşünü bekləməkdədir. Keşəli'də yaşanan gurbətdən xəbər alma həyəcanı və coşqulu qarşılaşma, sefir dönüşündə Kars'ta da yaşanmışdır:

Vətəninə dönərkən başqa bir şeirində aşık soruşanlara, öz yaxın qohum-əqrəblərinə, 50 il həsrətində olduğu bacısı Anaxanıma, bacısı oğlu Qəmbəri, doğma Keşəli kəndini belə qələmə almışdır:

İllər boyu həsrət idim bənim,
Borçalıya gedib, onu şad gördüm.
Dedim, bir son qoyum mən bu ağıma,
Qohum gördüm, qardaş gördüm, yad gördüm

Borçalı mahalı, Keşəli kəndi,
Şadlığa bələndi, bayrama döndü,
Süfələr açıldı, od-oğac yandı,
Unudulmaz ləzzət gördüm, dad gördüm.

Çox şükür, şənənif odu-ojağı,

²⁶¹ Növbəyə dururdular: Sıraya giriyorlardı.

²⁶² Çox iti yaddaşı, zəngin biliyi, möhkəm hafizəsi: Çok çabuk kavrayan aklı, zengin bilgisi, kuvvetli hafizası.

²⁶³ Kömək: Yardım.

Məni şad eylədi, dolu bujağı,
Gözəl bar²⁶⁴ verifdi baxçası-bağı,
Qəmbərtək²⁶⁵ vəfalı bir övlad gördüm.

Azaflının qəm, kədər var sözündə,
Çəkdiyi əzabın izi üzündə,
“Dilqəmi”, “Dübeyti” çalar sazında,
Sinəsində yanan alov-od gördüm.

Gəşt etdim aranı, seyr etdim Kürü,
Xəyalən gəzirəm yenə o yeri,
Bu elə gəldiyim saatdan bəri,
Yaddan çıxmıyacaq söz-söhbət gördüm.

Saraşdı Söyünnən, Kamandar qağa,
Hər ikisi bənzər qaynar bulağa,
Sənətində oxşar uca bir dağa,
İlhamını yel qanadlı at gördüm.

Borçalı elində gördüyüm hamı,
Şadlığa çevirdi qəmli dünyamı,
El bağrına basdı Aşiq İslamı,
Çox böyük gələnek, orf-adət gördüm. (Kamaloğlu, 2006: 47-48)

İslam Erdener, Keşeli’de yalnızca akrabaları tərəfindən qarşılanmaz. Bakü Devlet Üniversitesi öğrencileri, Keşeli’ye gelir ve merakla onun icralarını kayıt altına alırlar. Mikayıl Azaflı, Hüseyin Saraclı ve Âşık Kamandar’la görüşme ve söyleşmeyi arzulayan âşık, orada onlarla da meclis kurup icra fırsatı bulmuştur. Her ne kadar mektup yoluyla kontrollü bir iletişim imkânı bulsalar da Keşeli’deki akrabaları da KQB gölgesinde²⁶⁶ olsa bile yüzyüze iletişim kurmanın ve yakınlarından haber alabilmenin her sorduklarına cevap bulabilmenin mutluluğunu yaşamıştır. En mühimi ve her iki tarafça en çok arzulanan da bu olmalıdır.

Görüldüğü gibi âşığa yapılmış bir davet söz konusudur. Üstelik bu davet, dönemin ve gidilen yerin şartlarına bağlı olarak resmî kanallar yoluyla gerçekleşmiştir. Çünkü o dönemde Türkiye’den Sovyet Rusya’ya geçmek neredeyse imkânsızdır. Sefer elbette istenen ve iradî bir seferdir ama yurt kendi yurdu bile olsa ne onu konuklayanlar ne de konuklanan istediği kadar özgürdür. Fakat her ne sebeple nereye giderse gitsin âşıklar, ata yurtları ile bağlarını koparmak istemezler. Burada

²⁶⁴ Bar: Meyve.

²⁶⁵ Qəmbərtək: Qəmbər gibi.

²⁶⁶ Aşiq İslam ariflər arifiydi. O hər kəsin necə nəfəs almasını belə diqqətlə izləyirdi. Əlbəttə hər kəs onun belə davranışına heyrandı. Və süfrədəkilər həm söhbəti dinləyir, həm də yeməyi yeyirdi. Araqatansa qonağın (əsas qonağın - Aşiq İslamın) məclisdən tez çıxmasını və onu göndərən adamın evinə getməsini istəyirdi. Onu da deyim ki, bu əziz qonaqdan bir an da olsun ayrılmayan və onun bütün davranışlarını izləyən KQB buyruqçuları da yox deyildi. Bunlar kimin nə danışdığını sözü-sözünə öz ağalarına çatdırmağa çalışırdılar. Əlbəttə, bunun müqabilində onlar da bir “malades” qazanırdılar. Və bütün bular da Aşiq İslamın diqqətindən kənarda qalmırdı. Və ona görə də “mən arifəm, işarədən qananam” işarəsini çox rahat bilirdi (Kamaloğlu, 2016: 55).

İslam Erdener de fiilen kopmuş da olsa dili ve üslubuyla, geleneklerini devam ettirishiyle ulusal kültür içinde kendi mikro kültürüne bağılılığını sürdürmekte, aidiyet hissini muhafaza etmektedir. Türkiye’de de Karapapakların yoğun olduğu bir bölgede kendi mikro kültürü içinde yetiştiğı için içine doğmamış dahi olsa ata yurdunda yabancılık hissetmemiş, iletişim güçlüğü yaşamamıştır. Kendisine sorulan sorulara yadsınmayacak istendik cevapları verebilmiştir. Ona bunu sağlayansa âşıklık geleneğı içinde yöresel dilini koruyup geliştirmiş olmasıdır. İfadelerindeki zenginlik ve ilhamındaki güç, Keşeli’deki akrabaları tarafından hayranlıkla karşılanmıştır.

O halde âşıklar kendi öz yurtlarından uzak kaldıklarında bile kendi kültürlerini yeniden canlandırma yetisine sahiptir, denilebilir. Üretkenlikleriyle geçmişten getirdikleri müktesebat birleştiğinde zaman ve zemin önemini yitirmekte; gelenek motifleri, hikâyeler, şiirler, türküler, ezgiler yeni zemin ve zamana uygun kültür mirası hâlinde yeniden doğmaktadır.

3.4.8. Hekimlik, Ocaklık

Yaratılış hikâyesinin başladığı günden bu yana insanların ruhsal ve bedensel rahatsızlıklarına çözüm üretmek için gözlem ve deneyimlerine dayanarak geliştirdikleri yöntemler, halk hekimliğı uygulamaları olarak adlandırılır. Alternatif tıp, tamamlayıcı tıp, geleneksel tıp veya halk tıbbı olarak da bilinen bu uygulamalar, kontrollü araştırmalar ve bilimsel deneylerin olmadığı dönemlerden başlayarak gelenekleşmiş ve bugüne kadar gelmiştir. Kaynağını doğadan alan bu yöntemlerin temel malzemesi genellikle bitkilerdir ancak hayvanlardan elde edilen et, süt, deri, yün ve benzeri malzemeler de tedavi amaçlı kullanılabilir. Bu malzemeleri atadan oğula aktarılan kültürel belleğın kazandırdığı geleneksel bilgelikle şifaya dönüştürenler ise Fuad Köprülü’nün “rahip, sahir ve şair” dediğı (1976: 243), Kaşgarlı Mahmut’un ise “ilaç yapan adam” anlamında “emçi” (Atalay, 1998/I: 38) olarak nitelendirdiğı halk hekimleridir.

İslam öncesi Türk topluluklarında halk hekimleri; şaman, kam, baksı adlarıyla anılmaktadır. Özellikle kam ve baksı adları, sağaltıcılık işlevleriyle ön plana çıkmıştır. Kamlar; İslam öncesinde “ruhani, büyücü, falcı, hekim, cerrah” işlevleriyle toplum içinde saygın bir konum kazanmış; Türklerin Müslüman oluşundan sonra da “baksı” adıyla varlıklarını sürdürmüştür (Saygı, 2018: 17). Kam ve baksılar doğadan topladıkları malzemelerle yaptıkları sağaltıcılıkla birlikte büyüsel ritüellerine eşlik

eden müzik icralar yla da tedavi yöntemleri geliştirmişlerdir. Baksıların irticalî şıfa merasimlerindeki müziklerde yer alan beş sesli ritim türleriyle (Güvenç'ten akt. Özçevik, 2007: 14), Avrupa'daki bazı terapi merkezlerinin beş sesli tedavi uygulamaları da bir tesadüf olmasa gerektir. "Günümüz Avrupa'sında da beş seslilik, birçok tedavi merkezinde kullanılmaktadır. Özellikle Londra Kraliyet Müzikle Tedavi Okulu'nda, otistik çocukların adaptasyonunda tedavi edici; Macaristan'da ise  ocuk eğitiminde önemli bir unsur niteliğindedir." ( oban'dan akt. Özçevik, 2007: 14)

Çok işlevli şaman/kam/baksılar; Bayram Durbilmez'e göre töreleri yaratan, inançları pekiştiren, eğitimci,  ğretmen, oyuncu, irtical sahibi şair, saz ve söz ustası, efsuncu, sihirbaz, tabip, otacı, arabulucu, akıl danışılan, saygın, sıra dışı, bilge kimliklerdir. Ayrıca onlardan bu mirası devralan ve hepsi olmasa da birkaç işlevi bir arada yürütebilen âşıkların var olduğu da bilinmektedir (2017: 57).

şaman/kam/baksılar, Türk adının anıldığı her coğrafyada geçmişe ait Türklük bilgisinin bütün t re ve törenleriyle birlikte genetik şifrelerini gittikleri yerlere g   ve seyahatlerle, yeni kuşaklara ise rol-model olmak yoluyla öğreterek aktarmış; Oğuzlarda yoluna "ozan" olarak devam etmiş, tasavvufi etkilerle de " şık"a evrilmiştir. Büyücülük, ata ruhlar yla temas sağlama, davul eşliğinde ilahiler okuma, ve sağaltıcılık gibi nitelikleri de (Aslan, 2009: 21-22) senkretik bir çizgi takip ederek ( apraz, 2019: 1038)  nce tasavvufi kimliklerle ocaklı dede ozanlarda daha sonra da destancı, hikâyeci, oyuncu, saz çalıp türküler söyleyen, fasıllar meclisler tertip eden  şıklarda tezahür etmiştir. "Net olarak denilebilir ki, şaman veya şamanlık, bir arketiptir ve ozan, varsak ve âşıklar, belirli farklarla görünen ve biri diğerinin devamı olan paradigmalardır." (Alizade, 2020: 1362) Alevi-Bektaşi geleneği içinde dede, baba gibi ünvanlarla bilinen kimliklerde şaman/kam/baksıların özelliklerinin görülmesi (Durbilmez, 2017: 57), bu senkretik geçişin bir sonucu olmalıdır. "şamanların müzikle uğraşan kişiler olması ve seyahatlere katılmaları gibi hususlar, onları İslami dönemin saz çalıp söz söyleyen ışığıyla aynı semantik konumda bulundurabilen göstergelerdir." (Alizade, 2020: 1373) Gerek şaman/kam/baksılık gerekse ozan/ şıklık, Türk topluluklarının inanç sistemi içinde usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilebileceği gibi babadan oğula geçen bir kültür ve eğitim pratiği olarak da görülebilir. Özellikle sağaltıcılık işleviyle ilgili ortaya çıkan "ocaklı" terimi, rüya, el verme gibi farklı yollarla da kazanıldığı bilirse de çoğu zaman kan yoluyla geçen, genetik bir aile yetisidir ve âşıklar arasında ocaklı ailelerden gelen pek çok sanatk ra rastlanabilir.

Hasan Coşkun'dan²⁶⁷ şifahen edinilen bilgiye göre Kangal Keçecibaba Ocağı'nın dedesi Ziya Dede; aynı zamanda sazlı-sözlü irtical sahibi usta bir âşıktır. Ocaklar, belli bir hastalığı sağaltan ailelerdir. Keçecibaba Ocağı da akıl ve sinir hastalarını tedavi etmektedir ve Ziya Dede; bu ocağa mensup bir dede, âşık ve halk hekimidir. Doğan Kaya'nın²⁶⁸ şifahen aktardığı bilgiye göre Sivas'ın Ulaş ilçesinin Yapalı köyünden Âşık Nadir Öztürk de sara hastalığını tedavi eden, Kur'an harflerini kullanarak bazı sırlara vâkıf olduğu bilinen ve bununla ilgili mistik güçler taşıyan ocaklı bir âşıktır. Bayram Durbilmez; 20. yüzyılda yaşayan ve 1955'te hayatını kaybeden Sorgunlu Âşık Şifaî'nin ocaklı bir âileye mensup olduğunu, "Doktor Ramazan Çavuş" namıyla bilindiğini, sağlık alanında bir tahsili bulunmamasına karşın geleneksel yöntemlerle halk hekimliği yaptığı için kendisine böyle hitap edildiğini belirtmiştir (2018: 205).

Özden Keskin, Ardanuçlu Âşık Efkarî'nin tuttuğu bir cönkü kaynak göstererek Efkarî'nin Şavşat'ın Merkez bucağına bağlı Kocabey (Kuçen) köyünden olan Âşık Mecit Tokdemir'in ölümü üzerine söylediği ağıta²⁶⁹ dikkat çekmiş; Âşık Mecit'in cerrahlar, hekimler ailesinden geldiğini ve sünnetçilik yaptığını belirtmiştir.

²⁶⁷ Kaynak kişi Hasan Coşkun, Sivas/Atınyayla ilçesi, 1975 doğumlu, Gazi Osman Paşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi öğretim üyesi.

²⁶⁸ Doğan Kaya, Sivas/Acıyurt köyü, 1957 doğumlu, Cumhuriyet Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü emekli öğretim üyesi.

²⁶⁹ Şavşat'ın aşk pazarında
Nakışlanmış halı gitti
Bir köy değil bir kazanın
Hem yeşili alı gitti

Hak ona verir cenneti
Vermiştî güzel sanatı
İcra ederdi sünneti
Ol mübarek eli gitti

Her elinde bir sanattı
Hem şair hem hoşsohbeti
Söylediği nasihatti
O'nun tatlı dili gitti

Mahzun gönül hoş ideni
Duyan yandı bu gideni
Cerrahî bağın fidanı
Mahsul veren dalı gitti

Ağladı eşi yareni
Ya-Râb, cennet et yerini
Recayî'nin bir torunu
Bir arının balı gitti

Cerrahlardan kalma soyu
Asil Türk'tür O'nun boyu
Matem tut Kocabey Köyü
Şen öten bülbülü gitti

Yıldıray Erdener, memleketinde Efkârî'nin bâdeli âşık olduğu ilk duyulduğunda ahalinin âşıkların halk hekimliği yaptıkları düşüncesini kanıksamış oluşundan kaynaklanan bir beklentiyle tedavi için âşığa hasta getirmeye başladığına dair kayıtlı anlatmalar olduğunu yazmıştır (Erdener, 2019: 60-62).

Bâdeli âşıklar, bir su kenarında, bir mezarlıkta, kutsal bir türbegâhta bazen de can ü gönülden edilen bir dua sonucu evlerinde kendi yataklarında gördükleri bir rüya sonucu âşık olurlar. Günlerce uyanamazlar. Uyanmaları için yine bir âşığın gelmesi, esrik hastanın derdine deva olması ve onu saz, söz ve ezginin kendine özgü tılsımlı diliyle uyandırması gerekir. Yusufeli'nin İphan köyünden Âşık Mahirî'nin Şirvan seferi serencamında, bâde rüyası sonrasında ölü gibi yatan Mahirî, Âşık Muhibbî'nin söylediği bir koşmayla uyanmıştır (Gökalp, 1985: 18-21). Bu da âşığın sazının-sözünün töredeki mistik değeriyle birlikte şifa kaynağı oluşuna da işaret etmektedir.

“Ağ Âşık ve Süsenber” hikâyesinde Ağ Âşık, sazının-sözünün sağaltan yönü nedeniyle zorla sefre götürülmüştür. Urum ili serdarlarından Serdar Hüseyin Paşa uykusuzluk hastalığına tutulmuştur. Ne yaptıysa derdine çare bulamayan Serdar'a İran'da Turan'da ne kadar hekim varsa onun derdinin dermanının Ağ Âşık'ın sazında-sözünde olduğunu söylerler. Bunun üzerine Serdar Hüseyin Paşa'nın adamları, Ağ Âşık'ı cebren Urum iline götürürler.

Ağ Âşık, Serdar'ın huzuruna çıkarıldığında onun ne kadar zor durumda olduğunu anlar. İnle cinle uğraşanlar, yılan zehrinden ilaç yapanlar, okuyup üfleyenler, suya bakan cindar kadınlar... Bütün hepsi şifa bulmak için huzura getirilmiştir. Bir yanda da cellat başaramayanı cezalandırmak için beklemektedir. Ağ Âşık, başka çaresi kalmadığını görüp çalıp söylemeye başlar. O çalıp söyledikçe Serdar'ın derdi sihirli bir merheme kavuşur ve en son okuduğu mahnının ardından derin bir uykuya dalar. Rivayete göre 40 gün 40 gece uyur (Həqimov, 1986: 300-322). Uyandığında âşığı huzuruna çağırır: “Yanşag! Loğmanlar mənim mərəzimin sağalması üçün dava-dərman tapmadılar. Elə mənim dava-dərmanım sənin sazın-sözündür. Mən harda, sən də orda olmalısən.” der (Həqimov, 1986: 318). Âşık, Serdar'ın sarayında üç yıl alıkonulur. Serdar Hüseyin Paşa artık tamamen

EFKÂRÎ duydu ağladı
Matemli, kara bağladı
Hem gözyaşını çağıladı
Gözlerimin seli gitti (Keskin, 2006: 305-306).

iyilemiştir. Gönülünün hoş olduğu bir gün, âşığın sitemli deyişlerine kulak misafiri olur. Ondaki gurbet derdini, sıla hasretini hisseder ve cömert hediyelerle yüklüce de para vererek Ağ Âşık'ı memleketine yollar (Həqimov, 1986: 320).

“Ağacan'ın Erzurum Səfəri” serencamında da sefer sebebi sağaltıcılık olmasa bile Ağacan'ın babasıyla ve çırağı Əziz'le diyaloglarında Azərbaycan sahasında âşıkların şifa maksadıyla sefere çıktıklarının ipuçları vardır:

“Nama gelif Ağacan'a çatdı. Ağacan mat galdı ki, Kablayı Han'ın ne işi olar? Atasına mesleet elledi. Cabbar kişi dedi:

- Oğul, yağın, orda dosdugildeddi, dosdunun hestesi-zadı var, o da bilir ki, sen her işden halısan, ne olar, get. (...)

Ağacanın yanında bir şeirdi olurdu, Əziz addı. Şeirdi dedi:

- Usda, goy men de gedim, berke heyir işi var. Ağacan dedi:

- Yoh, heyir işi olsa yazardı, yağın, gağam demişken, delisi-zadı var, sağaltmah lazımdı, men tek getmeliyem. Atını minif yola tüşdü.” (Saraclı, 1992: 166)

Âşıklar, halk hekimliği uygulamalarını bizzat uyguladıkları gibi kimi zaman eserleri veya defterlerinde bu uygulamalara ait yöntemlere yer verdikleri de görülebilir. Posoflu Müdamî'nin kendi el yazısıyla tuttuğu üç defterde şiirleri ve hayatından kesitlerle birlikte şifa reçeteleri, otacılık yöntemleri, Kur'an harf ve âyetleriyle oluşturulmuş remzlerle yazılmış muskalar vardır. Bu uğraşı, halk nezdinde onun Hak âşıklığıyla kazandığı mistik itibarı daha da artırmıştır (Aydın, 2012: 356-372). Bekir Sami Özsoy ve kendisi de bir âşık olan Müdamî'nin oğlu Şairoğlu mahlaslı Halil İbrahim Ataman da Müdamî'nin yaşadığı çevreden edindiği birikimle halk hekimliği öğrendiğini, çeşitli hastalıklara karşı ilaçlar hazırladığını ve bunları kullanarak hasta tedavi ettiğini doğrulamıştır. (Özsoy ve Ataman, 1993: 21).

Bir başka teyit de Âşık Murat Çobanoğlu tarafından yapılmıştır:

“Ben soyumun devamını Müdâmî Baba'ya borçluyum. Çocuklarım yaşamıyordu. 1962 yılında yine bir kızım boğmaca hastalığından ölmüştü. Çok düşünceliydim. Müdâmî Baba yine bize gelmişti, durumu söyledim. ‘Boğmaca ana sütünden olan bir böcektir.’ diyerek bana tavsiyelerini söyledi. Onun tavsiyelerine uydum. Çok şükür sonraki çocuklarım yaşadı.” (Aydın, 2012: 360)

Verilen örneklerle birlikte âşık edebiyatında yazılı kültür ortamının ilk görünüşleri olan cönkler ve mecmualarda âşık şiirleri, serencamları, serküşteleriyle birlikte zaman zaman şifa reçetelerine, dua ve tılsımlara da rastlamak mümkündür (Tek, 2011: 102). Doğan Kaya, bu konuda Divriğili Veli örneğini vermiştir. 20. yüzyıl başlarında Âşık Veli'nin yazdığı düşünülen bir cönkte, âşığın “nefes”leriyle birlikte bir

yılan duası, bir saki duası; ayrıca kuru yara, öksürük, kuduz, sarılık, baş ağrısı, basur ve kulak ağrısı gibi hastalıklarla ilgili şifa reçeteleri de vardır (2012b: 215).

Âşıkların şifa dağıttığına ve halk hekimi olduğuna dair halk inancı, sanatkârın ölümünden sonra da devam edebilir. Ankara’da Dertli’nin mezarı, sıtma ocağı olarak bilinip ziyaret edilirken (Onay, 1928: 9), Sivas’ta Kangal ilçesinin Deliktaş köyünde Ruhsatî Baba’nın mezar toprağının hayvanlarda görülen şap hastalığına deva olduğu inancı yaşamaya devam etmektedir. Âşıklarla ilgili bu kutsiyet inancı, halk düşüncesinde özellikle âşıkların kendi yörelerinde hep kabul görmüştür Bilhassa Çukurova’da “Mutlu günler, Karacaoğlan’ın türküleriyle kutlanırken hastalara da Karacaoğlan türküleri okunmasının şifa vereceğine inanılmaktadır. Ayrıca mezarının dilek için ziyaret edildiği de bilinmektedir. Türkü söylemek anlamında “Karacaoğlan çağırmak” deyimini kullanılmaktadır.” (Günay, 1993: 31) Azerbaycan sahası anlatmalarından “Kul Mahmut” destanında Karacaoğlan, veliyyulahtandır. Üç ölüyü diriltmiştir (Alptekin ve Sakaoğlu’ndan akt. Durbilmez, 2017: 65).

Her ne kadar bütün bu sağaltma uygulamaları yakın geçmişte tükenmiş gibi görülse ve âşıkların yalnızca âşık tarzı türküler söyleyerek geleneği devam ettirdikleri düşünülse de halkta alternatif tıbbi ve bitkisel tedaviye ilgi son zamanlarda daha da artmıştır. Buna mukabil âşıklar tarafından da şifacılık, otacılık, mistik güçlerle ve ata ruhlarıyla irtibat, gaybî sırlara vukufiyet, Kur’an harfleri ve ayetleriyle tılsımlar oluşturma, halk hikâyesi tasnif etme ve anlatma, âşık meclislerinde ve icra bağlamlarında bulunma, âşık fasıllarının törelerine has kaideleri uygulayarak başka bir âşıkla karşılaşma gibi bütün işlevleriyle (hepsi aynı âşık kimliğinde toplanmasa bile) geleneksel âşıklık sanatının yaşatılmaya çalışıldığı görülmektedir.

3.5. Sefer Bağlamında Âşık Tipinin Doğuşu ve Özellikleri

Âşık seferlerinin nedenleri üzerinde durulurken bu seyahatlerde yaşananların ve sonuçlarının da âşıkların kişisel yaşamı veya aile hayatları üzerinde önemli etkilere sahip olduğu belirtilmiştir. Bu etkiler, birtakım değişiklikleri yahut sefer serencamları içinde genele dönüşen hareketleri meydana getirirken aynı zamanda bir de âşık tipi yaratmıştır. Türk âşık tipini oluşturan seferlerin olay örgüsünde metin halkaları, en genel hatlarıyla sekiz eşikle şekillenebilir:

1) Âşık, herhangi bir sebeple (daha önce belirtilen 14 nedenden biri ya da daha farklı bir sebep) sefere çıkar.

- 2) Hedefe giderken yolda çeşitli macera ve karşılaşmalar yaşar.
- 3) Yolda ya da hedefte bir himayedar veya himayedarlar kazanır.
- 4) Hedefte maksadıyla ilgili gelişme ve karşılaşmalar yaşar.
- 5) Rakibine veya rakiplerine galip gelir yahut yenilir.
- 6) Maksat hâsıl olur ya da olmaz âşık yurduna dönmeye karar verir.
- 7) Âşık dönüş yolunda macera ve karşılaşmalar yaşar.
- 8) Yurduna muvaffakiyet ve hediyelerle döner veya yurduna hezimetle (itibarını kaybetmiş ve sazını kaptırmış olarak) döner.

Genel olarak bu metin halkalarıyla şekillenen sefer serencamları, tematik ve yapısal açıdan halk hikâyelerine benzerlik gösterdiği gibi metnin kahramanları bakımından da benzerlik arz eder. Natalie Kononenko Moyle, romantik Türk halk hikâyeleriyle âşıkların bizatihî olayın asıl kahramanı olarak yer aldıkları aşk konulu hikâyelerden bahsederken (Eberhard'dan da aktarımla) tasnif ve telifin gerek kahramanlar gerekse onların çırakları tarafından kalıplaşmış geleneksel anlatı kalıplarına göre şekillendirildiğini vurgulamıştır. Ona göre bütün bu aşk temalı hikâyelerde gerçek saz şairlerinin kendi yaşamlarından izler vardır. Şairler, birinci dereceden olayların etrafında şekillendiği asıl kahramanın kendileri olmadığı, kendi biyografilerini anlatmadıkları metinlerde bile kendi şiirleri ve tapşırımlarıyla (ya gerçek mahlaslarıyla ya müstear bir kimlikle) yine vardır. Moyle, bu durumu Posoflu Müdamî'nin pek çok hikâyesinde ikincil bir kurmaca kimlik olarak yaratıp ona "Posoflu Şair" veya "Şişman Âşık" müstearlarıyla tapşırmalar yaptırmasıyla açıklamış ve bu âşıkların Müdamî'nin bizzat kendisi olduğunu belirtmiştir (Moyle, 1997: 82).

Pertev Naili Boratav da benzer bir yaklaşımla telif ve tasnifin önemsizliğini vurgulayarak metindeki türkülerin asıl sahibinin hikâyenin kahramanı olması ve Türk âşık tipine örnek teşkil etmesine dikkat çekmiştir. Kahraman, hem aşk hikâyesinin tutkulu âşığı hem de Türk âşıklık geleneğinin sazıyla-sözüyle memleket memleket, şehir şehir, köy köy gezerek sanatını icra eden bir Hak âşığıdır. Çünkü pir elinden bâde içmiş, ömrünü ve bütün çabasını kendisine buta verilen sevgiliyi arayıp bulmaya adanmıştır. Ancak Boratav'a göre bütün bu dinamizme rağmen onun bu hikâyedeki rolü aktif değil pasiftir. Dostluk-düşmanlık, iyilik-kötülük, itibar-himaye... Her ne kazanırsa kazansın bunu sağlayan, âşığın kendisi değil ona bahşedilen "Hak âşığı" payesi ve yeteneğidir (Boratav, 2018: 42).

İslam öncesi kültür geleneğindeki bir adayın şamanlığa geçiş törenleriyle Türklerin Müslüman oluşlarından sonraki âşığın eginlenme ve olgunlaşma süreçleri arasında benzerlikler mevcuttur. “Şamanlık vasfı kazanma” törenlerindeki “ölüp dirilme ritüeli” (Aça’dan akt. Alizade, 2020: 1366) ile âşığın bâde rüyası sonrasında halden hâle geçişleri, şamandan ozana geçen dini ve örfî törenleri yönlendirme vazifesi ve ozandan âşığa tevarüs eden geçiş dönemi (evlilik, sünnet, asker uğurlama gibi) törenlerinin icra sanatkarı olma, şamanın ve ozanın sözüne eşlik eden kopuz, âşığın sözünün yoldaşı saz; atlı göçebe şamanların ve ozanların göç ve seyahatleri, âşıkların gezginlik niteliği her iki tip arasında örtüşen özelliklerdir. Şamanı, bir arketip yapan, ozanın da âşığın da aynı tipin sürekliliği oluşudur. Dede Korkut’u Oğuz boylarının ozan prototipine dönüştüren ve âşıkların da atası yapan ise “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu”nun sonundaki “Bu boy Delü Dumruluñ olsun, menden şoñra alp ozanlar söylesün, alnı açuk cömerd erenler diñlesün.” (Ergin, 2008: 184) ifadelerindeki âşığın da dinleyicinin de niteliğini öngören bir tür vasiyettir. Vasiyete göre âşık, çalar söyler; çalıp söylerken ustasından, atasından öğrendiklerine öncelik verir. Usta malı söyledikten sonra kendi özgün eserlerini icra eder. Dinleyenlerin alnının açık olması ise cömertlikleriyle ölçülür ki ozanlık-âşıklık icrasının sonunda huzurlarında çalınıp söylenen beylerin cimriliğini, cömertliğini ölçen de yine ozandır. “Kölca kópuz götürüp ilden ile bigden bige ozan gezer. Er cömerdin er nâkesin ozan bilür.” (Ergin, 2008: 75) En son ve önemli olan da söyleyenle dinleyenin bir arada olduğu toylara-meclislere işarettir. Burada âşık tipinin fotoğrafıyla birlikte dinleyici tipinin ideal fotoğrafı da “toy-meclis” bağlamı içinde sunulmuş gibidir.

Guliyev, âşıklık sanatının özelliklerini ve Azerbaycan sahasındaki âşık icralarını dile getirirken bir nevi âşık tipi tanımını da yapmıştır.

Âşık şiirini klasik şiirden ve diğer tarzlardan ayıran belli başlı farklar ve özellikler bunların sazla, irticalı, yani önceden hazırlanmadan ve kalabalık dinleyici önünde söylenmesidir. Bu bağlamda, Azerbaycan ozan-âşık sanatı küçük bir tiyatroyu andırmaktadır: Burada müzik, saz ve âşık vahdet şeklinde mevcuttur (...) Âşık sanatı farklı özelliğe sahiptir, yani âşık saz çalar, şarkı besteler, şiir okur, oyunculuk yapar ve dans eder. Son dönemlerde âşıklara nefesli çalgı aleti; balaban (zurna) ve ansamblda eşlik etmektedir. Fakat âşığın en önemli aleti sazdır (Guliyev, 2016: 264).

Mehmet Yardımcı da İhsan Hınçer’in âşık tipi tanımını şöyle aktarmıştır: “Âşıklar, halkın his ve düşüncelerinin temsilcisidir. Sazları kâğıt, tezeneleri

kalemdir. Bizim düşünüp de bir yığın sözle ifade edemediğimizi en veciz ve en güzel şekilde bir kıt'a halinde veya mısra ile dile getirirler.” (Yardımcı, 1998: 101)

O halde âşık, sıradan bir kimlik; icrası da sıradan bir gösterim değildir. Kimliğinin ve yaratımlarının içinde bulunduğu toplumu biçimlendiren etkisinden hareketle gelenekteki ve sefer serencamlarındaki âşık tipinin özellikleri şöyle sıralanabilir:

1) Şaman-kam-baksı-ozan-âşık terimsel ifadelerinde ve Türk töresi içinde birbirini takip eden bir illiyet ve silsileden doğmuştur.

2) Türklerin uygarlık tarihi gibi âşık tipi de dört köken ve dörtlü bir bileşkenin yarattığı birikimin kimlik bulmuş hâlidir: “Orta Asya, İslam kültürü, Anadolu ve Batı kültürü” (Artun, 1995: 5).

3) Sözlerine genellikle ve çoğunlukla saz da eşlik eder.

4) Türk halkının içinden yetişirler ve dilden de telden de söyleseler Türkçe söylerler. Milletinin acılarını, sevinçlerini ve millî karakterini yaşar ve sazıyla-sözleriyle yansıtır. Yeri geldiğinde en üst seviyede yücelten olabilecekleri gibi durumun gerektirdiği biçimde en sert protesto aracı da olabilirler.

5) Genellikle usta-çırak ilişkisi içinde yetişir ve çırak yetiştirirler. Âşık tarzı şiirin temel biçimleri ve konularına hâkimdirler. Hem usta malı hem de özgün eserler ortaya koyabilirler.

6) İrticalen (doğaçlama) söyleme ve karşılaşmalar yapma becerisine sahiptirler. İcraları, sazlı-sözlü söylemler olmaktan ziyade birer gösterimdir.

7) Âşık tarzı şiir dışında hikâye anlatma, hikâyeli türkü söyleme ve muamma çözme becerisine de sahiptirler.

8) Hayatları etrafında biyografik âşık hikâyeleri, sefer serencamları ve serküşteli türküler oluşturulmuştur.

9) Bâdeli olup Hak âşığı vasfı taşıyabilirler. Ancak bâdeli olmasalar bile gelenek çevresinde yetiştikleri için istidadı sınanmış ve onamış belirli bir erginlenme ve olgunlaşma evresini geçirmiş sanatkârlardır.

10) Gezgincilik, erginlenme ve olgunlaşma süreçlerini tamamlamalarında da usatalık dönemlerinde de vazgeçilmez özelliklerinden biridir. Gezginciliklerine neden olan sevgiliyi arama, başlık parası biriktirme, toy geçirme, bir problemi çözme ve benzeri çok sayıda başat unsur sayılabilir.

11) Gezinlikleri sayesinde edindikleri kültür verimlerini gittikleri her yere taşıma yönüyle birer iletişim vasıtası ve gelenekten geleceğe aktarma yönüyle birer kültürel bellek işlevi görürler. Hem bir iletişim aktörü hem de bir eğitmendirler.

12) Ozan-baksı döneminden bugüne ozanlık-âşıklık sıfatıyla toplum içinde belli bir saygınlığa sahiptirler ve çoğu zaman bu saygınlık öldükten sonra mezar yerleri ve eserleriyle de devam eder.

Âşıklık geleneği üzerine yapılmış, XVI. yüzyıldan sonrasını ele alan çalışmalardan yola çıkılarak “âşık” olarak adlandırılan tipin üç yolla ortaya çıktığı söylenebilir. Bunlardan birincisi “Hak âşığı” sıfatıyla anılan âşıkların ortaya çıkış serüvenidir ki burada başat unsur rüya motifidir. İkincisi âşıklığın bir mektep geleneği içerisinde var ettiği ve usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yetiştirdiği tiptir ki bu tip de bir erginlenme başlangıcı olarak yine rüyayla buluşup “Hak âşığı” sıfatıyla da anılabilir. Ancak onu yapılandıran temel unsur, ustasından öğrendikleri ve bunun onun yaratımlarına yansımalarıdır. Üçüncü tip âşık ise meclislerde usta âşıkları dinleyerek yetişir. Bu âşıklar, hiçbir âşığa çıraklık etmemiştir ancak onlardan imtizac ettikleri kolektif birikimle bir ustalık serdederek âşık sınıfına dâhil olurlar. Bu âşıkların serencamlarında da geleneğin etkisiyle belli yaş aralıklarında bâde içme motifine rastlamak mümkündür. Fakat bazıları, özellikle son dönem âşıkları, bâde içmeye inanmaz ve gerçekçi bulmayabilir. Âşık Rüstem Alyansoğlu: “Âşıklarda bâde içme geleneğine ben âşık olarak inanmıyorum. Âşıklarda sadece ilham vardır. Yoksa bunun dışında bâde diye bir şey yoktur.” demiştir (Günay, 1999: 95). Sözlü ve yazılı mülakat yoluyla kendisine yöneltilen sorulara cevap veren Çıldırli Âşık Erkânî, bâdeli olup olmadığıyla ilgili soruya gizemli manzum bir parçayla “O Allah ile kul arasındadır. Âşıklık ilmini benden sorma kapalı kalsın/Allah ile kul arasında girme kapalı kalsın” şeklinde mukabele etmiştir: Ali İzzet’in yaklaşımı daha da ilginçtir ve başka âşıkların bâde hikâyesi gerçek olsa bile onun ifadeleri, zihinleri kurcalayacak bir şüphe tohumuna neden olabilecek niteliktedir:

Doğru, o vakit sevgilimi düşte gördüm, elinden aşk dolusu içtim, dedim. Aha şimdi yemin ediyorum ki ne düş gördüm ne dolu içtim. Bunu o vakit ben de biliyordum beni dinleyenler de biliyordu. Hüseyin Fevzi Dede de biliyordu ama o günün piyasasının geçeri oydu. Onun alıcısı vardı. Öyle demesem ne ben coşardım ne cemaat coşardı (Başgöz, 1979: 12).

Hüseyin Fevzi Dede, âşığın zakirlik ettiği ve bâde rüyasında görüp avucunun içindeki yeşil beni öptüğünü söylediği piridir (Başgöz, 1979: 12). Âşığın kendi bâde

rüyasıyla ilgili bu söylemi, halk bilimi ürünleri ile ilgili son dönemde ortaya çıkan “fakelore” (sahte halk kültürü ürünü) terimini akla getirmektedir. İlhan Başgöz, onun bu yaklaşımını ve ifadelerini Ali İzzet’in öz kişiliğinin gelişip yeni güvencelere kavuşmasıyla açıklamıştır. Ona göre bu seviyeye gelen âşığın şiirinde “gelenek, kişiselle beraber değişim, sürelilikle yan yana” yürümektedir. Bu yüzden onun sanatı “sürelilik içinde yenilenmenin şiiri”dir (Başgöz, 1979: 12). Elbette onun gezginliği ve farklı siyasî-sosyal bağlamlarda bulunmasıyla yeniden şekillenen sanatçı ruhu, özgür ve cesur karakteri, şiirinde taçlanan, katmerlenen bir hünere dönüşmüştür. Bu bireysellik, genel olarak gelenekteki âşık tipini özelde de Ali İzzet’i yalnızca müşterek kültürün sıradan bir aktarımcısı olmaktan kurtararak kişisel yeteneğiyle varlık gösteren bir sanatçıya dönüştürmüştür (Günay, 1999: 20). Ancak yüzyıllar boyu bir gelenekte temsil edilen âşık tipinin niteliklerinin bir sanatçının yaşamışlıkları, şahsî tercih ve söylemlerinde var ya da yok sayılması mümkün değildir. Ali İzzet Özkan’ın yeteneği ve âşıklıktaki kudreti, toplumda karşılık bulup takdir görse de kimi zaman kişisel düşünceleriyle genellemelere gittiği; dini, siyasi, şahsi görüşlerinde gitgeller yaşadığı bilinmektedir. Çünkü zakirlik yaparak temsil ettiği Alevilik geleneği içinde de yaşadığı bireysel sorunlar nedeniyle bazen dedelerle ters düşmüş, ağır eleştirilerle onları da taşıyarak kendi inançları içinde Alevi dedelerinin saygınlıklarını sorgulamıştır (Başgöz, 1979: 23-24). Oysa Alevi-Bektaşî toplumunda tasavvufî gelenek içinde yetişen müridin rüya yoluyla olağanüstü bir başlangıçla yeni bir kimlik kazanması ve dede, baba, eren, Hak âşığı sıfatlarıyla donatılması; samimiyetle kabul gören, genel bir inanıştır. Bu sıfatlar, sazlı-sözlü ritüel icralardaki benzerliklerden dolayı da âşıklık geleneği kurumunda Alevi-Bektaşî âşık tipini doğuran özelliklerdir. Millî bir inanç ve kültür geleneğinden aktarılan verilerle yine Türklerin İslam yorumu olan tasavvufî verilerden beslenen (Şişman ve Şahin, 2019: 63) bu yeni kahraman ve tip, millî bir sentez tipidir. Osmanlı toplumu içinde Bektaşîliğin yaygın olduğu yeniçeri ocaklarındaki ordu şairleriyle de güçlü bir temsil alanı bulan bu kimlikle icralar, bir başka kanalda kahvehanelerin büyük Osmanlı şehirleri, özellikle İstanbul’da yaygınlık kazanmasıyla zaman içinde uzam merkezli bir değişikliğe uğrayarak la-dinî bir çehreye bürünmüş, irşat ve nasihatlerin yerini kahve bağlamında güzellemler almıştır (Cerrahoğlu, 2013: 190). Bayram Durbilmez, bu değişikliği tekkenin kışlanın ve halkın farklı kesimlerinin aynı sosyo-kültürel bağlamda yarattığı yeni ve

ortak sanatçı tipi olarak açıklamıştır (Durbilmez, 2017: 63). Öte yandan Alevi âşık tipi de günümüzde varlığını devam ettirmektedir. Hikmet Çıglık, Alevi âşıklarla yaptığı görüşmelerden yola çıkarak Sütluçe Alevi-Bektaşî Dergâhı'nda Âşık Vaktidolu mahlaslı Ali Adil Atalay'ın kendisi dışında başka âşıkların da katıldığı “salı muhabbetleri”ni haftanın her salı günü tekrarladığını belirtmiştir (Çıglık, 2014:107). Çıglık, aynı zamanda katılımcı gözlemci sıfatıyla âşık zakir tipi Ali Doğan'ın cem meclisinde zakirlik icralarına da tanıklık etmiş, geleneğin devam ettiğini ifade etmiştir (Çıglık, 2014:118). Sözün özü gerek Alevi-Bektaşî inancı çerçevesinde gerekse sünnî inanış dairesinde âşık tipi, yer yer değişip dönüşerek farklı bağlamlarda varlığını ve icralarını sürdürmektedir.

3.5.1. “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” Bağlamında Âşık Tipi

Yeryüzünün ilk metinleri olarak bilinen mitlerden başlayarak insan zihninin yaratmış olduğu destan, efsane, masal ve hikâyelerin hepsinde benzerlikler mevcuttur. Bu benzerlik, dünyanın neresinde ve hangi ulus ya da dine mensup olursa olsunlar insanların ruhunun aynı yaratılış ve yaratım özelliklerine sahip oluşundan kaynaklanmaktadır. Hepsinin temelinde imgesel, kadim bir ortak anlamlar dizgesi mevcuttur. Joseph Campbell, bunu mitolojik kahraman tipi üzerinden açıklamıştır. Ona göre “Mitolojinin simgeleri üretilmez; talep edilemez, uydurulamaz ya da kalıcı bir şekilde bastırılamazlar. Onlar ruhun kendiliğinden oluşan ürünleridir ve her biri kaynağının tohumunu gücünü bozulmamış olarak içinde barındırır.” (KSY: 13) Metnin türünden öte kahramanın hareketleri ve hikâyelerin tözünün ortak anlamlar taşıması önemlidir. Asıl cevher ve imge, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” ismine yüklenmiş; mit, destan, masal, efsane ya da halk hikâyesinde ortaya çıkan ve sürekli yinelenen yolculukların kahramanı olan kimlik, aksiyonlarıyla incelenmiştir. Kahramanın yolculuğunun sonsuz olması; farklı kimliklerde, farklı kostümlerle, farklı zaman ve uzamlarda, farklı kültürlerde ve hatta farklı metin türleri içinde sürekli yenilenerek yeniden yaşanıyor olmasıdır. Çünkü insanlık âleminin birçok kutsal metninde ve diğer anlatılarında bir noktadan başlayıp “Kozmogonik çevirim” (Türk-İslam mistisizmindeki devir nazariyesi) mantığıyla asıl cevheri bulmak üzere çıkılan yolculukların ilginç ve hayret verici bir ortak izleği vardır. Aslanan “tehlikeli yolculuğun bir bağlanma değil yeniden bağlanma, keşif değil yeniden keşif çabası” olmasıdır. Kahramanın bütün riskleri, tehlikeleri göze alarak çıktığı yolculuklar sonucunda ulaştığı büyük ödül ve Tanrısal kudret, aslında onun özünde mevcuttur (KSY: 50-51). Tıpkı Feridüddin Attar'ın

“Mantıku’t-Tayr”ındaki kuşların yolculuğundaki mistik mantıkta olduğu gibi sanatkârlık, özde olanı keşfedip yeniden bularak Tanrısallık istidadı kazanmaktır. Bunun dışavurumu, yüklenilen vazifeyi sanatın icrası yoluyla bir çeşit tebliğ mantığıyla yerine getirmektir. Bu saptama, Campbell’de bir Müslüman mutasavvıfın ifadelerinden farksızdır. Bu bakımdan onun kahramanının ve yolculuğunun metinlerarası evrenselliği pek çok gelenek ve metinde karşılık bulmaktadır: “İkisi -kahraman ve yüce tanrı, arayan ve bulduğu- kendini yansıtan, dıştaki dünyanın gizeminin tıpkısı olan tek bir gizemin içi ve dışı olarak anlaşılır. Yüksek kahramanın büyük görevi, çokluktaki bu birliğin bilgisine ulaşmak ve onu bilinir kılmaktır.” (KSY: 52)

Görüldüğü gibi aynı kahramanın kendine özgü ve özge dünyasında sıradan yaşamını değiştirmek adına aştığı her eşikten sonra başlayan başat vazifeye bağlı her yeni vazife ve yolculukla bitmeyen, süregelen bir hayat yolculuğuna ve bu yolculuk içinde kahramanın devamlı aktif olan bir hikâyenin bileşeni olduğuna işaret edilmektedir. Aslolan, hikâyenin cevheri ve bu cevherin sürekliliğidir.

Campbell’in eserinde, sıradan bir yaşamın içindeyken “macera çağrısı”yla yola çıkan kişinin çeşitli sınamalar sonucunda bir kahramana dönüşmesi; ilgili kimselerce onanması, dönüşünün ardından da ait olduğu çevreye yeni kimliğiyle ve bu kimliğin ona kazandırdığı olgunlaşma ile uyum sağlaması biçiminde açıklanmıştır. “Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan güçle geri döner.” (KSY: 44) Bu macera, âşıklık geleneği içinde pek çok âşığın hayat yolculuğuyla birebir ilişkilendirilebilecek kadar çok benzerlik arz etmektedir. Campbell, kahramanın macerasının dünyanın neresinde olursa olsun ister kutsal kitaplarda isterse insanların oluşturduğu klasikleşmiş metinlerde bu çekirdek kalıp ve izlerle yani “dünyadan ayrılma, birtakım güç kaynaklarına dalma ve yaşam yenileyen bir dönüş” şeklinde devam ettiğini ifade etmiştir (KSY: 47). Âşıklar da sanat serüvenleri başlamadan önce yaşadıkları sıradan yaşantı içerisinde gerek rüya yoluyla gerek usta-çırak ilişkisi içinde gerekse dinleyici olarak bulundukları icra mekânlarından yetişirler. Hak ilhamıyla ya da üstadlarını taklit yoluyla edindikleri yeteneklerin tezahür etmesiyle de sıradan olmaktan çıkarlar ve bulundukları çevre içinde onlara temsil niteliği kazandıran birer gelenek aktörüne dönüşürler. Günay, bu temsil niteliğini bir eşik kabul etmiş; “sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş” (Günay, 1999: 94) olarak nitelemiştir. Aynı eşik

mantığı, Campbell’da da mevcuttur. Onun sıradan kahramanı da rutin dünyasındaki bir kırılma sonucu bir ayrılma ve yola çıkma yaşar (KSY: 48). Bu onun yolculuğun ilk büyük aşamasıdır. Âşıkların yaşamındaki bâde içme süreci de bir bakıma onların yeni kimlikleriyle başlayacakları hayatın ilk büyük aşaması, ilk önemli eşiğidir. Bu yüzden daha sonraki seferlerinin astral bir başlangıcı kabul edilmelidir. Aslında rüya sonrası ilk deyişle “Âşık oldum.” demek de yeni sefer ve daha sonra yaşanacak seferlerin başlangıcıdır. Maddi yolculuklar başlamadan önce manevi bir yolculuk, başat unsur olarak yaşanmış; ilk ve en önemli kimlik kazandırıcı eşik aşılmış; kahraman, “âşık” veya dinî bağlamında “Hak âşığı” sıfatıyla hayatının bundan sonraki evrelerinde tanınmak üzere yeni bir şahsiyet olarak kimliklendirilmiştir. Bu kimliklendirmenin etkin aktörleri, Türk şaman inancından gelen atalar kültünün İslam inanişinde karşılık bulan mistik iyeleri; Hz. Peygamber, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, Hızır Nebi, veliler, üçler, beşler, yediler, kırklar gibi kutlu kişileridir.

(...) tarikat inanişlarına göre her devrin bir hızırı vardır. Sünni âşıklarda doluyu içirici ve imdada yetişici olan:

Yatar iken üstümüze geldi erenler
Yatan ne yatarsın uyan dediler
Elinde bâdesi karşımda Hızır
Al bu bâdeleri iç kan dediler (Kurbânî)

deyişinde olduğu gibi Hızır’ın yerini; Alevi ve Bektaşî âşıklarında yine Hızır ve Pîr olmakla beraber bazen de:

Ali’m bana neler etti
Aldı elim dara çekti
Üstüme yürüyüş etti
Elindeki dolu ile (Hatayî)

örneğindeki gibi Hz. Ali almaktadır. Pîr Sultan ise bâdeli âşık olduğunu:

Pîr elinden dolu içtim
Doğdum elinize düştüm
Ak cenneti gördüm geçtim
Hünkâr Hacı Bektaş Veli

deyişi ile işaret etmiştir. (Yardımcı, 2011a: 131)

“Doğaüstü yardımcının biçim olarak erkek olması seyrek görülmez.” (KSY: 89) Rüyada âşığa buta verir, yol gösterir, onu ledün ilmiyle donatır, sanat cevheri kazandırarak kahramana dönüştürürler. Bu bir çeşit ilk sınanış ve onamadır. İkinci sınanış ise âşığın ilk eşiği geçişinden sonra sıradan dünyası içindeki yolculuklarına başlamasına gerekçe kazandırmak için yapılır. Bunu da âşığı uykusundan saz ve sözle uyandıran usta gerçekleştirir. Eğer âşık bu sınamadan da geçerse bitmeyen sonsuz yolculuğun diğer sınamalarını görmek üzere usta âşık tarafından yetkilendirilir. Diğer sınama ve onamalar, âşığın sefer seyri içerisinde her karşılaşmasında her icrasında

yinelenerek devam eder. Rüyayı gören kişi, hayat yolunda kendine bir istikamet tayin etmiştir artık. Yolu ve yönü tamamen değişmiş, başka bir tarafa evrilmiş, bu yol ve yönü seçmekle sıradan dünyası bir nevi yerle bir ve allak bullak olmuştur.

Bir çeşit Tanrısal ilhamla donatılan bu duyarlı yolculukta seçilmişlik, vazife yüklenmeyi de içine alan bir sorumluluktur. “Ben gidiyorum.” dediğinde etarafındakiler tarafından gitmemesi istenebilir belki ama gitme dileği sorgulanamaz. Çünkü bu, kutsiyetinin farkında olunan toplumsal bir kabuldür. Özellikle rüyasında buta verilen sevgilinin aranması gereğiyle başlayan yolculuklarda âşık, sevgilinin adive memleketinin neresi olduğu bilgisine de bu rüya yoluyla ulaşmıştır ve onu kahramana dönüştüren asıl irade tarafından sevgiliyi aramak üzere seferle vazifelendirilmiştir. Bu vazifeyi reddetmesi, en başında hem kendi ruhunda hem de toplum içinde onun seçilmişliğini sorgulatacaktır ki zaten var olduğuna inanılan ilahî ilham, özünde vazifeyi yüklenmeyi de taşımaktadır ve âşık, gerçek dünyada kaderini şekillendiren ilk yolculuğuna mutlak çıkacaktır. Bu kadar sağlam biçimde kabullenilmiş bir gerekçe ve inancın elbette tarihî bir altyapısı olması elzemdir. Umay Günay, bu bağlamda şamanlığa geçiş törenlerinde üç sahneden bahsetmiştir. Tören öncesindeki sıkıntı, sonrasında önceki kimliğin sembolik ölümü ve ardından doğan yeni bir kişilik... Bütün bu sahneler, kompleks rüya motifinde de mevcuttur (Günay, 1999: 13), “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”nda da şamanlığın babadan oğula geçebilmesinden genç şamanların usta şamanların yanında yetişmesine, rüya veya esriklik hâllerinde şamanlığa davet edilmelerine, esriklikten sazla-sözle uyandırılmaya kadar pek çok şey, âşıkların bu sanata ilk adımlarının hikâyesi, bâde rüyası ve Campbell’in kahramanıyla benzerlik göstermektedir.

Şamanların ritüelistik yaşam tarzlarında olduğu gibi âşıkların da bâde rüyasını görmeden önce, içinde yetiştikleri sazlı-sözlü çevrelerin ve mistik kabullerinin ruhlarındaki etkisinden dolayı onları bu rüyaya hazırlayan bazı psikolojik nedenler vardır (Yardımcı, 2011a: 138). Bir ustaya çıraklık ederken ustasının ona öğrettiği izlek, kişisel yaşamı içinde geçirdiği buhranlı dönemler, dinî-millî hassasiyetlerden kaynaklı hislerle bunları temsil eden âşıklara duyulan hayranlık ve benzeri nedenler, bu genç saz-söz meraklılarının bilinçaltında rüyanın altyapısını hazırlamış olabilir. Çünkü “Rüya, rüya görenin şuuraltının ani ve sembolik ifadesidir.” (Jung’dan akt. Çoruh, 1968: 129)

Âşık Sabit Müdamî, birincisi 7 diğeri 14 yaşında olmak üzere iki kez bâde rüyası görmüştür. İlk rüyanın öncesinde; imam olan babasının ezberlemesini istediği

Kur'an surelerini ezberleyemediği, hafızası ezber tutmadığı için babasından ağzından burnundan kan fışkırana kadar dayak yemiştir. Aynı gün, dayağın acısıyla uykuya dalmış; gördüğü rüyadan ona her okuduğunu ezberletecek, üstün bir hafıza kabiliyetiyle uyanmıştır. Düş âleminde Hz. Muhammed'le Hz. Ali'yi ve kendisine buta verilen Şemsinur'u da görmüş, Hz. Osman'ın elinden nikâh şerbeti içmiş, Hz. Osman ve Hz. Ali dilinden Müdamî mahlasını almıştır. Aynı rüyayı dört yıl sonra çobanlık yaparken uyuyakaldığı bir öğlen vakti yine görmüş ve ardından âşıklığa başlamıştır. (Özsoy ve Ataman, 1993: 22-27). Bunalımlı ve sıkıntı içindeki bir hayatla boğuşurken gördüğü rüyalar, onu hem ilim hem de âşıklık sanatının sırrıyla donatmıştır. Aslında bu sanat ve ilim, cevher olarak onda mevcuttur. Rüya bu cevheri açığa çıkaran motif olarak ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde Campbell'in kahraman kalıbında da onun sıradışı yeteneklerinden kaynaklanan ve kimi zaman ödüllendirilen toplumsal bir kabul, kimi zaman da büsbütün yok sayılan toplumsal bir redle karşılaşma gibi sıkıntılar sözkonusudur. Bu durumun onda yarattığı imgesel eksiklik, içinde bulunduğu varoluş evrenini kaosa sürükler (KSY: 49). Bu kaos, yaşam içinde ölümü çağıran bir kaostur. Çözülmezse sürekli ölüm getirecektir. O hâlde “yeniden eski şeyin değil, yeni bir şeylerin doğuşu ölümü yenebilir.” Ona göre çözüm, ölümün her şeyi bitiren etkin ve sürekli gücünü etkisiz hâle getirecek “kesintisiz bir ruh göçü (palingenesia) olmalıdır.” (KSY: 27) Bunu gerçekleştirebilen kahraman; kendi içi ve dışındaki bütün kurallara başkaldırmış, bütün sınırları aşmış, yeniden reel dünyanın genelgeçer varlık alanıyla barışmış ve normaline dönebilmeyi başarmıştır. Sıradan bir insan olarak ölen kahraman; ölümü yenmiş (bir nevi ölmeden ölmüş), “mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan” olarak öğrendiklerini öğretmek üzere bir vazife yüklenmiştir. Onu mükemmelleştiren, buhranlarından kurtaran, ölüp-dirilme sonucunda içindeki cevheri ortaya çıkaran geçiş ayinlerinde ilahi bir kudretin insanlığa gönderdiği kurtarıcılar (Türk kültüründeki atalar kültü, eski şamanların ruhu gibi), onların simgesel yardımları ve ayin sırasında kötülüklerden arındırdığına inanılan vaftiz törenleridir (KSY: 30-31). Campbell'in kahramanının esriklik süreci ve ölüp dirilme ritüeliyle âşıklık geleneğinin bâde rüyası motifi neredeyse birebir örtüşen seremonilerle doludur. Bunun en belirgin biçimleri, Campbell'in kahramanının dönüşüm sürecini ifade eden terminoloji içinde görülebilir. Bu terminolojiden yola çıkılarak âşıkların rüya motifindeki astral başlangıçlar ve bu ilk eşiği aştıktan sonraki sonsuz ve bitmeyen yolculuğa karşılık gelen âşik seferi

örnekleri değerlendirilebilir. Bu şekilde âşık arketipinin Campbell'in mitik kahramanına benzer biçimde ortaya çıkışı da yolculuğunun onun erginlenmesinde ve olgunlaşmasındaki benzer etkisi de görülmüş olacaktır.

Anadolu coğrafyası veya Azerbaycan sahasında ortaya çıkan âşık tipinin sanatçı kimliği kazanmadan önce kendi geleneksel çevresi içindeki kendine özgü rolü ve yaşamı, Campbell'in kahramanının döngüsündeki “*sıradan dünya*”nın karşılığıdır. Kahraman, diğer adıyla âşık, bu evrede onu sıradışı yapacak kaderin gelmekte olduğunun farkında değildir. Müdamî örneğinde de görüldüğü gibi hemen bütün bâdeli âşıkların bâde rüyası öncesinde sıkıntılı bir durumdan kaynaklanan bir eksiklik söz konusudur. Ortaya çıkan bu sıkıntı ve bunalım, âşık için içinden çıkılmaz bir kaosmuş gibi görünse de âslında ona yeni bir kimlik hediye edecek “*maceraya çağrı*”dır. “Bir hata -görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pekiyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir.” (KSY: 65) Âşık; önce bu çağrıyı cevaplama bilincinden uzak, kendi içine çekilmeyi seçer. Dağ, tepe, orman, mağara, mezarlık, türbe gibi kutsal ya da izbe mekânlarda yalnız kalmayı tercih eder. “Çağrının tipik ortamı karanlık orman, büyük ağaç, çağıldayan kaynak ve kaderin gücünün taşıyıcısının beklenmedik, tasarlanmamış ortaya çıkışıdır.” (KSY: 65) Bu mekânlarda kendini tecrit etmek, “*ayrılma*”nın başlangıcıdır. Derin uyku hali veya uykuyla uyanıklık arasında bir boyut değiştirme yoluyla karşılaştığı (içinde bulunduğu dönemin gerçek evreninden olmayan) mistik kimlikler; önce onu ürkütüp korkutabilir ancak sonrasında ona sunulan bâde beraberinde “*erginlenme*”yi getirecektir. Nuri Çırağı, bâde rüyasını gördüğünde henüz dokuz yaşındadır. Baş kalpaklı bir şehit, elindeki çubukla omzuna şiddetli biçimde vurur. Uyandığı zaman korkuyla odada bulunan sandığın arkasına saklanır ve uzun müddet ruhî bunalımlar yaşar. Ailesinin danıştığı hocalar, ona cin uğradığını söylerler. Oysa Nuri Çırağı'nın bu rüyadan sonra ezber gücü ve hafızası kuvvetlenmiş, şiire ilgisi artmıştır (Şişman, 2015: 320). Âşıktaki görülen bunalımlı süreç, bilindik dünyanın rehavetiyle bilinmeyen bir âlemin kaygısından kaynaklanan çatışmadır. Bu çatışma, “*çağrıyı reddetme*”nin adıdır ki bir tereddütle içine kapanma hâlini beraberinde getirir. Sonrasında sıradan dünyasındaki boşlukları bu rüyanın ardından benliğinde meydana gelen dönüşümlerin doldurduğunu fark eden kahraman, çağrıya kulak verir ve âşıklık yolunun yolcusu olur.

Allahmanlı ve Xəlilov; Azərbaycan sahasında anlatılan âşık destanlarından örneklerle rüya âleminde verilen butanın âşığın iç dünyasını ve bütün varlık alanını değiştirdiğini belirtmiştir²⁷⁰. Onlara göre âşık, bâde rüyasından sonra başka bir kişiliğe bürünmüş, farklı bir insana dönüşmüştür. Kurbanî, buta almadan önce elinden hiçbir iş gelmez hatta babasından kalan toprağı dahi süremez. Tufarganlı Abbas ile Gülgez destanının bir varyantında Abbas'ın annesi, oğlunu okula kaydettirmiş ancak Abbas, ne kadar çalışsa da okuyup yazmayı öğrenememiştir. Latif Şah, yanında bir ordu kadar adamla ava çıkmış, ne kadar dolaşırsa bir tavşan bile vuramamıştır. Âşık Garip atasından kalma bütün varlığını eğlence meclisleri ve kumarda yiyip bitirmiş, sonunda tek kuruşa muhtaç hâle gelmiştir.

Bu içinden çıkılmaz durumlarda Kurbanî, hayvan otlatırken öküzlerini kaybettiği arazinin yakınlarındaki bir mağarada; okuldan kovulan Tufarganlı Abbas, bir bağda; hiçbir şey avlayamayan Latif Şah, çölde; Âşık Garip ise babasının mezarının üstünde uyuyakalır. Bu ümitsiz yiğitlerin rüyasına bazen Hızır, bazen nur yüzlü bir derviş, çoğu zaman Hazreti Ali gelir ve elindeki bâdeyi içirir. Sonra iki parmağının arasından ona uzaklarda bir şehir, bu şehrin içinde bir bağ, bu bağın içinde serin suları olan bir büyük havuz, bu havuzun başında da gelecekte sevgilisi olacak maşukasını gösterir. Sonra destanla söylenecek olan bâdesini içirip buta verir (Allahmanlı ve Xəlilov, 2013: 658). Yani rüya öncesindeki umudunu yitirmişlik hâli “*doğüstü yardım*”ı temsil eden kutlu kişilerce rehabilite edilir. “Kaza, bir kaderin boy vermesini sağlayabilir.” (KSY: 65) ve “(...) dünyadan ayrılma, bir hata olarak değil, en uzak dönemecinde evrensel çevrimin derin boşluğuna ilişkin aydınlanmanın kazanılacağı o soylu yola atılan ilk adım olarak görülür.” (KSY: 190)

Âşık edebiyatında âşığın eski kimliğinin bağlayıcı bütün sınırları ve sıkıntılarından soyunarak ölmesi, yeni kimliğinin doğması için kendi ruh dünyasına yolculuğu; gelenekte sıkça rastlanan rüya motifinde görülür. Rüya, onu bütün dünyevî zayıflıklarından kurtararak bir itkiye kavuşturur. Kahraman, artık yeni bir ufuk kazanmıştır; “eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir.” (KSY: 66) Ancak bu eşiği aşabilmek için toplumun da tanıdığı bir otoritenin kahramanın rüyasının Hak ilhamı, kendisinin de Hak âşığı olduğu konusunda onu destekleyip onaylaması gerekir ki bu da öncesinde bir sınama

²⁷⁰ Bu kısımdan itibaren Allahmanlı ve Xəlilov'un eserinde Azərbaycan Türkçesi ile anlatılan ve âşık destanlarından örneklemeler aktaran metin, Türkiye Türkçesine aktararak verilmiştir.

gerektirir. Kahramanın kendi içine seyahatinin tılsımını çözecek olan bu aşama, yoculuğun “*Akıl hocası ile tanışma*” evresidir. Bardızlı Nihanî, doğup büyüdüğü Göreşken köyünde koyun otlatırken uyuyakalmış, üç derviş elinden bâde içmiş, Afganistan’da Emirhan kızı Mihriban Sultan, kendisine butalısı olarak gösterilmiş ve Nihanî mahlası verilmiştir (Gökalp, 1988: 2). Köylüleri Nihanî’nin gerçekten Hak âşığı olup olmadığını ve onun üstündeki olağanüstü hâlleri anlayıp açıklığa kavuşturmak için Âşık Sümmanî’yi köye davet etmiştir.

Sümmani, Göreşken köyünde Nihani’nin kaldığı konağa girip selam verir, Nihani’yi görünce sağ elinin üç parmağını havaya kaldırıp:

“Üç halden biri; ya içti dile geldi, ya döktü sapıttı, ya da katı susadı içtim diye aldanır. Çekilin şöyle, söyletirim onu ben” diyerek sessizce oturan Nihani’ye saziyla sormaya başlar:

Dinle oğul dinle guş ver bu söze
Bakayım esrara erebildin mi?
En evvel kim geldi göründü göze
Huzurunda boyun burabildin mi?

Nihani şu cevabı verir:

Bin üç yüz on sekiz tarih bu zaman
Bu derin esrara erenlerdeniz
Geldi selam verdi üç tek dervişan
Erbab huzuruna varanlardanız

Sümmani daha sonraki günlerde Nihani’yi inceden inceye imtihan etmiş ve onun bâdeli bir âşık olduğunu anlamıştır (Düzgün, 2005: 55).

Âşığın hayatına dâhil olan ve onu imtihan eden bu kahraman, aslında onun yolculuklarını yaşamış, geçtiği bütün sınamalardan geçmiş, kendi hikâyesinin kahramanına dönüşmüş ve kendi konumunda toplum tarafından asaleti onanmış bir kimliktir. Bu döngüde onun kahramanın izleğine katkısı, ilk “*eşiği geçme*” aşamasındaki eşik muhafızlığıdır. Çünkü o da benzer bir döngüyle erginlenme ve olgunlaşma safhalarını aşarak ustalaşmış; kendi özünü, cevherini bulmuştur. Bu bakımdan âşığın (kahramanın) içinde bulunduğu ve alışık olmadığı yeni hâli anlamlandırması ve kendine yeni bir yol çizmesinde yardımcı olacak temel figür odur. “Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki eşik muhafızına gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde -ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar.” (KSY: 94) bâde rüyası sonrasında Nihanî’yi dinlemeden önce bir üstad otoritesiyle “ya içti dile geldi ya döktü sapıttı ya da katı susadı içtim diye aldanır.” şeklinde fikir belirtmiştir. Bu cümle, rüyanın niteliğinin gelenek içindeki bilgisine dair bir altyapı gerektirir.

Geleneğin ona yüklediği bütün birikimle hüküm yetkisi kazanmış olan Sümmanî, Nihanî'nin döngüsünün ilk icazetini veren kişidir. Bu, bir erginlenme onayı ve aynı zamanda Hak âşığı sayılma ruhsatıdır. Âşık, bu aşamada aynı kimlikte bir usta, bir rehber ve bir danışman kazanmıştır. Söz konusu roller, ilk eşik muhafızının önemli ve âşığı şekillendirici diğer vasıflarıdır. O günden sonra kahraman, rüyada gördüğü sevgiliyi arama gerekçesiyle usta âşığa çıraklık etmeye başlar ve eski yaşamı ve sıradan dünyasına dair her şeyi arkasında bırakmış, bütün cesaretini toplayıp ilk eşığı geçmiştir artık. Ustasıyla birlikte diyar diyar gezerek ve her seferinde biraz daha yenilenerek olgunlaşma serüvenini tamamlar.

Kahraman; gezginlik sürecinde bir yandan sanatında olgunlaşırken bu olgunlaşmayı sağlayan yeni yolculuklar içinde “*yeni düşmanlar*”la “*yeni müttefikler*” kazanır ve yerine getirmesi gereken “*zor görevler*”le karşılaşır, “*yeni sınavlar*”a tabi tutulur. Artık yaşadığı her zorluk geçmesi gereken bir başka eşiktir. Her ne kadar kaygı, korku, bilinmezliğin eşlik ettiği bir yolculuğa çıkıyor olsa da aynı zamanda söz konusu yolculuk bir keşifler serüvenidir. Zaman zaman tehlikelerle karşılaşır. Bazen bu tehlikeler, hayatî tehdit boyutuna ulaşır. Ancak âşık için her bir tehdit, kazanılmış yepyeni bir tecrübedir. Düşmanların meydan okuyuşları yolculuğunu güçleştirse de kahraman, bu süreçte hem onların hem kendi kendinin zor imtihanlarından geçer. Yeteneklerini ve zayıf yanlarını keşfeder. Zayıflıklarını onarmaya, dost ve düşman tiplerini tanımaya ve bu süreçlerden başarıyla geçebilmenin dinamiklerini geliştirmeye başlar. Kime güvenip güvenmeyeceğine karar verir. Rüya yoluyla kazanmış olduğu yetkinlikler, zor durumlar karşısında nasıl davranacağına dair yolunu aydınlatır. Murat Çobanoğlu, bâdeli ve bâde sayesinde ilhamlı bir âşıktır. Karşılaşmalar esnasında Hızır'ın verdiği bilgilerle muammalar çözdüğü rivayet edilir (Erdener, 2019: 60-62). Çobanoğlu'na Hızır'ın yardım ettiği düşüncesinde olduğu gibi kahramanın bu yeni kaos dönemlerinde mucizevî kurtuluşunu gerçekleştirecek ve yeni sınav eşığını de aşmasına yardım edecek “*yeni muhafızlar*” ortaya çıkar (KSY: 86-89). Bu muhafızlar mistik dünyadan olabildiği gibi gerçek dünyadan da olabilir. “*Aşık Musa ilə Mələknisə Xanım Dastanı*” (Məmmədli, 2013b: 87-144) anlatmasında önce Nahcivan'a bir düğün toyuna davet edilen Âşık Musa, düğün toyuna gelen misafirlerin ısrarına dayanamayarak toy bitiminde damadın amcaoğlu Merdan'ın düğününe Türkiye'ye gider. Yedi gün yedi gece icra ettiği düğünde yedinci günün akşamında meclise gelen Axund Qulam ile Molla

Vəli²⁷¹, sazın şeytan işi olduğunu söyleyerek âşığa saldırır və sazını elindən alaraq parçalamaq isterlər. Âşık, bu saldırganlığa cavabən məşhur “Ne günahı telli sazın”²⁷² şiirini söyler. Ardından uğradıkları itibar yitimini aynı şekilde âşığı şiirle ezerek gidermek isteyen Molla Vəli’nin sorduğu muammaları da gereğine uyğun çözüncə davetlilərin teveccühünü bir daha kazanır. Bunun üzerine Axund Qulam və Molla Vəli, kendilerini mecliste mahcup düşürdüğü için Âşık Musa’dan intikam almak ister və onu Axund Qulam’ın yeğeni Qoçaq Qılman’a öldürtmeyi planlarlar.

Qoçaq²⁷³ Qılmanın adı bütün Osmanlını, Türküstanı, İrənı götürmüşdü. Onun adı gələndə bəylərin, xanların kürkünə birə düşərdi²⁷⁴. Qardaşı oğlunun qoçaqlığına güvənən Axund Qulam oradan birbaşa Qoçaq Qılmanın yanına gəldi. O əhvalatın birinin üstünə də beşini qoyub Qılmana danışdı. Toyda bir cavan aşığın onları bağlamasını, el içində xar eləməsini²⁷⁵ Qılmana nağıl elədi²⁷⁶. Özü də dönə-dönə tapşırırdı²⁷⁷ ki, oğul gərək sən onu qanına qəltan eləyəsən²⁷⁸. Onun meyitini ata-anasına peşkaş göndərməsəm²⁷⁹, bu papaq²⁸⁰ mənə haram olsun (Məmmədli, 2013b: 103).

²⁷¹ Axund və Molla sıfatları; Azərbaycan sahasında din adamı, hoca anlamında kullanılmaktadır.

²⁷² Məclisləri abad eylər, (Meclisleri şenlendirir)
Nə günahı telli sazın? (Sazın ne günahı var)
Məlul könüllər şad eylər, (Kırık gönülləri mutlu eder)
Nə günahı telli sazın? (Sazın ne günahı var)

Töycüsün qatmır qələmə, (Vergiye hile karıştırmaz)
Zülüm eləmir aləmə. (Kimseye zulmetmez)
Pulunu vermir sələmə, (Faizle para vermez)
Nə günahı telli sazın. (Sazın ne günahı var)

Yeki şəcər, yeki dəmir, (Bir ağaçtan bir demirden)
Ara vurmur, yalan demir. (Arada bozgunculuk çıkarmaz, yalan söylemez)
Qazı kimi rüşvət yemir, (Kadı gibi rüşvet yemez)
Nə günahı telli sazın? (Sazın ne günahı var)

Yalan demir, yoldan azmır, (Yalan söylemez yolunu şaşırılmaz)
İblis kimi ara pozmur. (Şeytan gibi ara bozmaz)
Molla kimi cadu yazmır, (Hocalar gibi büyü yapmaz)
Nə günahı telli sazın? (Sazın ne günahı var)

Musa vəsfın söylər saza, (Musa sazla kendini söyler)
Eşidən gələr avaza. (İşitenler de onunla söylerler)
Axund deyil, əhdin poza, (Hoca değil ki sözünden dönsün)
Nə günahı telli sazın? (Sazın ne günahı var) (Məmmədli, 2013b: 99-100)

Not: Anadolu’da “Telli Saz” şiirinin Dertli ve Erzurumlu Emrah’a ait tematik ve yapısal benzekleri de mevcuttur.

²⁷³ Qoçaq: Yiğit, cesur, korkusuz, mert (ATS/I: 533).

²⁷⁴ Kürkünə birə düşərdi: Tir tir titrərdi.

²⁷⁵ Xar eləmə: Rezil etme (ATS/I: 606).

²⁷⁶ Nağıl elədi: Nakletti, aktardı.

²⁷⁷ Tapşırırdı: vazifelendirdi, havale etti.

²⁷⁸ Qanına qəltan eləmək: Vücudunda sayısız yara açarak öldürmək (ATS/I: 449).

²⁷⁹ Meyitini ata-anasına peşkaş göndərmək: Ölüsünü ana babasına hediye göndermek.

²⁸⁰ Papaq: Tüylü, deriden; başlık, kalpak (ATS/II: 955).

Âşığın karşılaştığı bu durum, Campbell'in kahramının olgunlaşma sürecinde kazandığı “yeni düşmanlar” terminolojisiyle örtüşmektedir. Onun başarısı karşısında ezilen ve içinde bulunduğu toplumda saygınlıklarını yitiren düşman kimlikler, ona zarar verebilmek için kendilerine yardımcı ararken Âşık Musa'ya “yeni [bir] müttefik” kazandırır. Düşün meclisinden ayrılan âşığın yolunu kesip amcasının intikamını almak isteyen Qoçaq Qılman'la sazlı sözlü söyleşen ve onun karşısında yiğitçe bir tutum sergileyen Âşık Musa, sanatının gücü ve merdane duruşu sayesinde düşmanın saygısı ve, dostluğunu ve himayesini kazanır. Bu himâyeye sayesinde sevdiği kızı elde eder.

Qılman:

Çox da havalanıb aşığam demə,
İgidsənsə gör meydanda döz indi.
Yaxşı yerdə gəlib düşdün cəngimə,
İtər ağlın, huşun²⁸¹ olar çaş²⁸² indi.

Aşıq Musa:

Yalqız görüb nə durubsan yoluma,
Görünəmə gözlərinə beş indi.
Qeyzə gəlib²⁸³ qılınc alsam əlimə
Cəmdək düşər, dığırılanar baş²⁸⁴ indi.

Qılman:

Qılınc çəkər dörd eləmə gözüni,
Anan, bacın bir də görməz üzünü.
Canın allam, sındıraram sazını,
Ələnməsə gözlərindən yaş indi.

Aşıq Musa:

İsgəndər tək suvar ollam yəhərə²⁸⁵,
Baxarsan igiddə olan hünərə.
Koroğlu tək coşub çəksəm bir nəərə,
Lərzə gəlir²⁸⁶ bu dağ, dərə, daş indi.

Qılman:

Tutaram yolları, bağlaram bəndi,
Ataram boynuna indi kəməndi.
Gətir ver əlinlə özün səməndi²⁸⁷,
İstəmirsən, di yəhərdən aş indi.

Aşıq Musa:

Aldanma dünyanın şövkət-şanına,
Şir²⁸⁸ gərək bulansın şirin qanına.
Ər igid lazımdır nə²⁸⁹ meydanına,
İstəyirsən vuraq başa-baş indi. (...)

Qılman:

Tanımırsan sən adımı, sanımı,
Mərd meydanda əsirgəməm canımı.

²⁸¹ Huş: Düşünce, diqqət (ATS/II: 664).

²⁸² Çaş: Eğri, şaş; karışık, dolaşık (ATS/I: 193).

²⁸³ Qeyzə gəlmək: Sinirlenmək (ATS/I: 506).

²⁸⁴ Cəmdək düşər, dığırılanar baş indi: Şimdi başın gövdədən düşüp(ayrılıp) yuvarlana yuvarlana gider.

²⁸⁵ İsgəndər tək suvar ollam yəhərə: İskender gibi ata binip eğer üzerine oturayım.

²⁸⁶ Lərzə gəlir: Titremeye başlar.

²⁸⁷ Səmənd: Kızıl ile boz renk arasında özel rengi olan at (ATS/II: 1029).

²⁸⁸ Şir: Aslan.

²⁸⁹ Nər: Er, erkek.

Aləmlər alışar tutsam yönümü,
Başın gedər, qalar cəsəd, leş indi.

Aşıq Musa:

Nərə çəkib üz çevirsəm meydana,
Baxmaram sultana, baxmaram xana.
Dağ, dərə, çöl-çəmən boyanar qana,
Qoymam qala daş üstündə daş indi.

Qılman:

Adım Qoçaq Qılman qoy deyim tanı,
Gəzmişəm ərəbi, farsı, osmanı.
Mərd igid yolunda qoyaram canı,
Əl tutaq gəl olaq biz qardaş indi.

Aşıq Musa:

Adım Aşıq Musa, Göyçə mahalım,
Dar ayaqda dəyişərmə heç halım.
Bac²⁹⁰ almışam, bac verməyə, ay zalım,
Danışsın, gəl danışaq xoş indi.

Qılman irəli yeriyib Musa ilə əl tutdu. Onlar əhd-peyman bağlayıb elə buradaca qardaş oldular. O, Aşıq Musanı yoldaşlarından evə gətirib böyük bir ziyafət düzəltdi (Məmmədli, 2013b: 106-109).

Âşık Musa'nın kendi memleketi çevresinde Nahcivan'a toy keçirmeye gitmişken Türkiye'den düğüne gelen konukların ısrarıyla çok uzak yolculuklara çıkıp Türkiye'de ölümle burun buruna gelmesi, Mələknisə Xanım'la qarşılaşması, onun tarafından da ölümle tehdit edilmesi, onunla atışması ve Mələhnisə'yi mat edərək evlenmek üzere Ağkilise'ye getirirken Aras nehrinde suya kaptırması, uzun aramalar sonunda sağ bularak sevdiyiyle memleketine dönmesi macerası, başlı başına Campbel'in "*zor görevler*" tanımı içinde değerlendirilmelidir. Çünkü Mələknisə ile qarşılaşması bir davetle ama aynı zamanda bir ölüm tehdidiyle gerçekleşmiştir (Məmmədli, 2013b: 109-121).

Âşık Musa örneğinde olduğu gibi âşıklar, hem sanatlarını icra sürecinde onları maddî olarak destekleyen hem de zor duruma düştüklerinde kimi zaman ipten alan himâyedarlar kazanmıştır. Fakat gezip dolaştıkları her yerde onları ve sanatlarını çekemeyen düşmanlarla da karşılaşmıştır. Bu güçlükleri ve düşmanları yenebilmelerindeki kudret, yine sanatları ve sanatçı kimliğine kavuşma süreçlerinde gizlidir. Çünkü geçtikleri ilk eşikle o eşiğin âşıklara bir eşik muhafızı sıfatıyla kazandırdığı ustaların yeni kimliklerine kattığı bilgi ve birikim, onları hayatlarının sonuna kadar taşıyacakları bir güç ve zırhla donatmıştır.

Nasıl biri yıpranmış giysileri çıkarıp yeni olanları giyerse, gövdelenen benlik de yıpranan bedenleri çıkarır ve yenilerini giyer. Silahlar kesmez Onu; ateş Onu yakmaz; su ıslatmaz Onu; rüzgâr Onu üşütmez. Bu Benlik kesilemez, yakılamaz,

²⁹⁰ Bac: Vergi, haraç.

ıslatılmaz ya da üşütülemez. Ebedi, her şeyi kapsayan, değişmeyen, kıpırdamaz.
Benlik sonsuza dek aynıdır (Bhagavad Gita'dan akt. Campbell, 2013: 267)

Korkut Ata kimliğinde ozanlığın Türk-İslam geleneğindeki temsil niteliği taşıyan kahramanı, Oğuz'un tamam bilicisi, gaybdan haber vereni, her dediği çıkanı, Tanrı Teâlâ'dan ilhamlı alp-ereni (Ergin, 2008: 72), senkretik bir aktarımla âşıklara evrilmiştir. Dede Korkut'ta veli tipi olarak prototipleşen (Ocak'tan akt. Tek, 2011: 118) kimlik, âşıklarda da ata mirası olarak tezahür etmiştir. Ehlibeyt hassasiyetiyle bilinen Âşık Dertli'nin dağda dolaştığını gören birinin ona Hz. Hüseyin'in Kerbela'da katledilmesini kastederek “Ey deli, Hazreti Masum mademki şehit oldu, sen sağ mı gezeceksin?” diye sorması üzerine kendini dağdan attığı ama yaralanıp berelenmeden kurtulduğu rivayet edilmiştir (Onay'dan akt. Tek, 2011: 605). Gelenek açısından bu hadisenin gerçekliğinden öte âşığın toplumdaki imajı ve sorgulanmayan bir inanış olarak menkıbe biçiminde anlatılması önem arz etmektedir.

Âşık Musa'nın Molla Veli, Qocaq Qılman, Mələknisə Xanım tarafından imtihana çekilmesini kahramanın sosuz yolculuğu sırasında sürekli yinelenen “*yeni sınavlar*” olarak yorumlamak gerekir. Bu aşama aslında kahramanın serüveninin en derine doğru sürüklendiği, dibe yaklaşmakta olduğu bölümdür. Çünkü hiçbir kahraman, kendi macerasının denizinde dibe batmadan su yüzüne çıkıp kurtuluşu bulamaz ve asıl ereğine ulaşamaz. Kademe kademe artan daha zorlu bir sınav, onu beklemektedir. Yeni ve en zor imtihan, aslında amaca “*yaklaşma*” ve sonuca “*hazırlık*” anlamı taşımaktadır. Âşık Musa'nın hikâyesinde âşığın tam mutlu bir yuva kurmak üzere Mələknisə Xanım'la yola çıkıp memleketine dönerken onu Aras'ın sularına kaptırmasının ardından en son ve daha zor sınavı, nehrin kıyısı boyunca onu arayıp bulamayışıdır. Tam ondan umudunu kestiği, kendini nehre atarak hikâyesini bitirmek istediği an (Məmmədli, 2013b: 130); aslında her şeyin bittiğini düşündüğü fakat amacına en çok *yaklaştığı*, kahramanın kaderinin onu hedefine *hazırladığı* andır. İntihar fikri, kahramanın macerasındaki “*çile*”nin en derin yeridir. “*Çıkış*”, amacın gerçekleşmesiyle başlar. Âşık Musa'da takatinin bittiği noktada Aras kıyısında bir kalabalığın Mələknisə Xanım'ı bulduğunu ve uyandırmaya çalıştığını görür. Bu, onun içine düştüğü “*çile*” kuyusundan “*çıkış*”anıdır. Campbell'in kahramanının döngüsünde amaca ulaşılan bu bölüm “*ödül*” aşamasıdır. Mücadelesinin en çetin savaşını vermiş, isteğine ulaşmıştır. “Tanrıçayla (her kadında yeniden bedenlenir) karşılaşma, kahramanın, sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan

yaşamın kendisi olan aşk ödülünü (cömertlik: amorfati) kazanmak için vereceği son sınavdır.” (KSY: 136) Kahraman, ödülünü alıp “*dönüş*” yoluna çıkacaktır. Dönüşte de maceralar yaşasa ve önüne bazı engeller çıksa da artık kahramanın yolculuğun en biçimlendirici evrelerinde edindiği tecrübe, bu engelleri daha kolay aşmasını temin edecektir. “Burada maceranın başarılmadaki kolaylık kahramanın üstün biri, doğuştan kral olduğunu belirtir” (KSY: 198). Kahramanın ödülle yeniden yurduna dönüşü, hem ailesi hem kendisi hem de sanatı için bir çeşit “*yeniden doğuş*”tur. Âşık Musa’nın babası artık onun dönüşünden umut kesmiş, öldüğüne inanmış, âşığın Balabancı Novruz ile düğün hazırlığı için gönderdiği paraları da onun ruhu için hayır hasenat yapmaya karar vermiştir (Məmmədli, 2013b: 138). Âşığın kendisi için yalnız başlayan yolculuk, bir can yoldaşı ve sevgiliyle “*dönüş*”le yeni bir hayata kapı açmıştır. Sanatı bağlamında bu yolculukta kendi döngüsüyle ilgili çözüme kavuşturduğu problem, kazandığı tecrübe, onu olgunlaştırmış; bir ustaya dönüştürerek memleketine yeni bir kimlik olarak dönmesine vesile olmuştur.

Daha önce de belirtildiği gibi sıradanlıktan kahramanlığa evrilen hayat döngüsünün mitlerden, kutsal metinlerden, halk hikâyelerinden, sefer serencamlarına kadar pek çok anlatıda benzer oluşunun kaynağının da her nerede olursa olsun insan ruhunun yaratılıştan kaynaklanan benzerliklerinin onun yaratımlarına yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda örneklem âşık destanları ve sefer hikâyeleri üzerinden yapılan karşılaştırmalar, âşıklık geleneğinin olmazsa olmazı olan yolculukların Campbell’in mitolojik kahramanının döngüsel yolculuğuyla benzerlikler arz ettiğini göstermiştir. Yalnızca yolculuğun çevirim aşamaları değil âşığın yolculuğuyla elde ettiği kazanımların, erginlenme ve olgunlaşmasına katkı sağlayan etkenlerin de Campbell’in kahramanı ile örtüştüğü hikâyeler üzerinden eşleştirmeler yoluyla anlaşılmıştır.

3.5.2. Âşık Seferlerinin Temel Uygulaması Olarak Âşık Karşılaşmaları

Âşık seferleri, âşıkların çeşitli nedenlerle çıktığı yolculuklardır. Bu seyahatleri gelenek içinde özel kılan ise onların serencamlarının yine âşıkların dilinden halk hikâyesine benzer bir formda hikâye anlatma geleneği içinde kendine yer bulmasıdır. Aynı icra ortamlarında, aynı dinleyici kitleleri önünde aynı biçimlerle icra edilen sefer hikâyelerinde âşık karşılaşmaları, halk hikâyelerinden daha farklı bir işleve sahiptir. Âşığın bir maşukanın peşinden sevdiğine kavuşma vesilesiyle yahut bir başka sebeple sefere çıkması ve sefer nedenini gerçekleştirmesinin yanında sanatının

gücünü göstermesi de büyük önem arz eder. Sefer serencamlarında sevgiliye kavuşmak sefer nedenlerinden yalnızca biridir ve âşıklar başka birçok nedenle sefere çıkabilirler. Bu çalışma özelinde sefer hikâyelerinde daha önce de “Âşık Seferlerinin Nedenleri ve Oluşum Bağlamları” başlığı altında sevgiliyi arayıp bulma dışında 13 ayrı başlık tespit edilmiştir. Sefer hikâyelerinde âşık, gittiği her yerde sanatıyla nam salmakta, hayatıyeti ve âilesinin geçimini bu becerisi sayesinde sağlamaktadır. Oysa halk hikâyesinin kahramanın tek ve en önemli gayesi sevdiğine kavuşmaktır. Ne geçim kaygısı ne de âşıklık sanatıyla ilgili bir ispat çabası vardır. Âşıklık icrası ve bu icraya bağlı olarak karşılaşmalar, halk hikâyelerinin bir motifi olarak ortaya çıkan bir yapı unsuruyken sefer hikâyelerinin temel uygulamasıdır. Çünkü âşığın gelenek içinde hem erginlenme ve olgunlaşma süreçlerini tamamlayıp kendini yetiştirmesinin hem de sanatının gücünü ispatlayıp var olabilmemesinin akla gelen ilk yolu, sefere çıkmak ve başka âşıklarla karşılaşmaktır. Rakipleri karşısında ancak böyle bir varlık alanı yaratabilir ve mesleğini profesyonelce uygulama zemini bulabilir.

Umay Günay, âşık edebiyatı içinde âşıkların ortaya koyduğu ürünlerin “serbest deyişler” ve “sistemli deyişler” olmak üzere iki temel başlık altında incelenebileceğini belirtmiş; karşılaşma, atışma, deyişme, müşare, tekellüm terimlerini belli bir icra töresine sahip sistemli deyişler içinde değerlendirmiştir (Günay, 1999: 25). Günay, ayrıca bu deyişlerin temelinin anonim gelenekte “dedim dedi”li, atma mani yahut atma türkü gibi diyaloglu biçimlere dayandığını, düğün geleneklerinde bu tür sistemli deyişlere daha çok rastlandığını; kız gruplarının kendi aralarında, erkeklerle kızlar arasında yahut oğlan başı ile kız başı arasında söylendiğini belirtmiş; 1977 Nisan ayında Âşık Ali Çiftçi ile yaptığı mülakatla Doğan kent düğünleri üzerinden örneklemiştir (Günay, 1999: 26-31).

Âşık karşılaşması bizim buralarda düğünlerde, nişan ve şenlik günlerinde yapılır. Düğünde bulunan cemaat arasında oturan oğlan başı (oğlan tarafı) kız başına (kız tarafına) getirin bakalım âşığınızı görelim derler oğlan başının âşığı ile kız tarafının âşığı meydana çıkar, beraberce cemaate hoşgeldin redifli deyiş söyledikten sonra birbirlerine karşılıklı muamma sorarlar. Muammanın cevabını veremeyen âşık mat olur (Günay, 1999: 31).

Bekir Şişman ise Rize yöresinden örnekle “karşı-beri atma türkü” geleneğinden bahsetmiş, bu türkülere yöresel enstrümanlar olan kemençe ve tulumun eşlik ettiğini ancak sözün ön planda olduğunu ifade etmiştir (Şişman, 2007: 219).

3.5.2.1. Karşılaşma, Değişme, Atışma Terimlerinin Mahiyeti

Karşılaşma, sefer süreçlerinde âşıkların belli bir dinleyici kitlesi önünde, kendilerini takip eden ve belli ölçülere göre değerlendirme yetkisine sahip olan bir hakem heyeti karşısında, genellikle saz eşliğinde, diğer âşığı mağlup (mat) etmek amacıyla karşılıklı olarak irticalen şiirler söylemeleridir. Değerlendirme ölçütüne hakem heyeti dışında dinleyici de hâkimdir ve gerektiğinde bir himayedar veya dinleyicilerden biri sürece dâhil olarak herhangi bir haksızlığa engel olabilir. Bu bakımdan akademik bağlamda karşılaşmalar tanımlanıp değerlendirilirken meclis, dinleyici, hakem heyeti ve âşıklar bir bütün hâlinde göz önüne alınmalıdır.

Gelenek içinde karşılaşma, değişme, atışma, meydanlaşma gibi sıkça telaffuz edilen terimsel ifadeler, çoğu zaman birbiri yerine kullanılan sözlerdir. Araştırmacılar tarafından ayrı ayrı tanımlansalar dahi bu kelimelerin sahada birbiri yerine kullanılmaya devam ettiği gerçeği değişmemiştir. Doğan Kaya, bu yönüyle “karşılaşma” teriminin genel bir adlandırma olduğunu geçmişte “tekellüm” sözü ile karşılandığını belirttikten sonra kapsamlı bir tanım yapmıştır:

Âşık Edebiyatında karşılaşma terimi, genel bir kavramdır. En az iki âşığın irticali olarak durumlarını, düşüncelerini, bilgi ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmeleridir.

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 değişmeden ayrılır (Kaya, 1999c: 133).

Kaya, kavram kargaşasını ortadan kaldırmak için karşılaşmanın genel anlamına vurgudan sonra atışma ve değişmeden farkını da “(...) karşılaşmada *mat etme*, atışmada *eğlendirme*, değişmede ise *sohbet* esastır.” şeklinde açıklamıştır (Kaya, 1999c: 134).

Atışmada da âşıkların birbirine üstün gelme isteği olsa da izleyicisini eğlendirmeyi amaçlayan, sözün mizahi bağlamlarla neşelendirildiği ve bu gösterimlerde yenme-yenilme, rakibini mat etme, hedefi yoktur. Bu yüzden dar ayakla atışmak tercih edilmez. Her halükarda söyleyiş, söz kadrosu, bilgi ve birikim bakımından etkili olmak, üstün gözükmek itibar sebebi sayıldığından yine de önceliklidir. Bu nedenle âşıkların birbirlerine hakaretamiz ifadeler kullanmaları hem kendileri hem de meclistikiler tarafından doğal karşılanır ve alışlagelmiş bir yöntemdir. Atışmayı hareketlendirmek için iki âşığın karşılıklı sataşmaları, birbirini

küçük düşürecek boyuta varan iğneleyici sözler söylemeleri bir çeşit latife mahiyeti taşır. Atışmanın sonunda iki âşık birbirine darılıp kırılmaz, farklı bağlamlarda yeni icralarla tekrar tekrar bir araya gelip benzer bir söz kadrolarıyla atışabilirler. Doğan Kaya, atışmayı bu yönüyle karşılaşmadan ayırmak ama karşılaşmanın bir alt kategorisi olarak kabul etmek gerektiğini ifade etmiştir (Kaya, 1999c: 133). Çünkü karşılaşmada mat olan âşık, sazını yenildiği âşığın önüne bırakır ve bir daha onun bulunduğu meclislerde âşıklık iddiasıyla karşısına çıkmaz. Eğer galip gelen âşık lutfeder de geri verirse sazını alarak yenildiği âşığın bulunduğu muhitlerden uzakta sanatını icra eder. Atışmanın mat etme gayesi olmadığı için bu türden bir bağlayıcılığı da yoktur.

Deyişme -söyleşme- ise yine bir karşılaşma çeşidi olmakla birlikte bu tarz âşık diyaloglarında ne galip gelme mücadelesi ne de ağır sözlerle sataşmalar söz konusudur. Bir çeşit karşılıklı fikir teatisi gibidir. Âşıklar yarışmaz, sözü hikmetiyle söylemek konusunda birbirini teşvik ederler. Bu bakımdan Doğan Kaya, “merhabalaşma, hatırlatma, serbest konulu tekellüm ve öğütlenme gibi pratikler hep deyişme içinde mütalaa edilir.” yorumunu getirmiştir (Kaya, 1999c: 134).

Mahmut Sarıkaya, Kuzey Azerbaycan sahası üzerinden deyişme ve atışma kelimelerini kökeni yönüyle araştırmış, bu sahada atışma yerine karşılıklı söyleme anlamında deyişmenin kullanıldığını belirtmiş; bu kelimenin etimolojisini “aytışma (karşılıklı söyleme)” anlamıyla açıklamıştır. Ona göre atışma, “âşıkların birbirine taş atar gibi saldırmaları” değildir (Sarıkaya, 2018: 190). Mahmut Sarıkaya’nın aytışma kökünden kabul ettiği ve ne olmadığını açıkladığı terim, deyişmedir. Çünkü sahada pek çok bilim adamı atışmalarda mizahi bir gövde gösterisinin, sataşmalar ve laf atmaların varlığı konusunda mutabıktır (Yardımcı, 1998: 177, Kaya, 1999c: 133, Artun, 2001: 179). Mehmet Yardımcı, bu bağlamda âşıkların birbirine söyledikleri sözler ne kadar ağır olursa olsun sonunda sözü tatlıya bağladıklarını ifade etmiştir (Yardımcı, 1998: 177). O hâlde “ayak açma, taşlama-takılma, uğurlama-medhiye” gibi tekellüm bölümleri âşık fasılları içinde atışma uygulamaları olarak kabul edilmelidir.

Atışma ve deyişmeyi birbirinden ayrı birer alt kategori olarak içinde taşıyan karşılaşma, meydanlaşma ifadesiyle aynı anlamı içerir²⁹¹. Belli bir mekânda, yarışma esasına dayalı ve her bir âşığın diğerini mat etme amacıyla karşısına çıktığı manzum diyaloglar silsilesidir. Âşıklar, bu diyalogları irticalen söylerler ve irtical, bir âşıқта

²⁹¹ Erman Artun, gelenek içinde meydana çıkma, divana çıkma, meydan edilme gibi söz gruplarının da karşılaşma terimiyle aynı anlamda kullanıldığını ifade etmiştir (2001: 177).

karşılaşmalara dâhil olabilmenin ilk ve en önemli şartıdır. Âşık diyalogları, gelenek içinde “âşık fasılları” adıyla anılan ve zaman içinde kendine mahsus bir icra töresine kavuşan sazlı-sözlü törensel etkinliğin oluşmasında da amil olmuştur.

Fasıllar, içinde karşılaşmaları ihtiva eden meclislerdir. Bu toplantılara yakın ya da uzak bölgelerden, çeşitli nedenlerle davetle ya da davetsiz, tesadüfen veya maksatlı olarak gelen âşıklar katılırlar ve en az iki âşık; kahvehane, köy odası, şehir meydanı, ağa ya da bey konağı, devlet ricalinden paşa konakları gibi mekânlarda karşılaşır. İkiiden fazla âşık da karşılaşabilir ve bu karşılaşmalar, âşıkların ustalıkları ve izleyicilerin karşılaşmaya rağbeti ölçüsünde günlerce devam edebilir.

Fasıl, semantik olarak “bölüm” ifadesininin karşılığıdır. Kalıplaşıp tekrarlanma sürecinde belli bir düzene kavuşan fasılların kendi içinde bir akışı ve bölümlenmesi olduğu için bu ad, gelenekte kabul görmüş ve terimsel nitelik kazanmıştır. Her bir bölüm, kendi içinde belli türleri ihtiva eder.

Fasıllarda karşılaşma esastır ve ister aslolan yenişme boyutuyla isterse atışma veya deyişme boyutuyla yer alsın fasılları şekillendiren ana unsur âşık karşılaşmalarıdır. Umay Günay, 20. yüzyılda Doğu Anadolu bölgesi fasıl düzeni örneklemeyle fasıllarda temelede üç bölümden bahsetmiş; üçüncü bölümü, sekiz alt başlıkta açıklamıştır (Günay, 1999: 47-60).

Hoşlama, merhabalaşma: Âşıkların hem dinleyicilere, hakem heyeti ve rakiplerine “hoş -safa- geldiniz” redifiyle söyledikleri koşmalarla konuk karşılama bölümüdür. Karşılaşmada kaç âşık varsa bu bölümde her biri bir “hoş geldiniz” dördlüğü söyler²⁹². Ayrıca her bir âşığın bu bölümde muhayyer divanîler²⁹³ okuması da gelenekleşmiş uygulamalardır.

²⁹² Örnek metin: Taşlıova, Çobanoğlu, Çırağı, Alyansoğlu, İlhamî hoşlaması (Günay, 1999: 48-49).

²⁹³ Divanî: Aruzun 3 fâilâtün 1fâilün kalıbına da denk gelen 15 heceli 8+7 veya 4+4+4+3 duraklı üç ilâ yedi bentten oluşan şiirlerdir. Güçlü âşıkların divanî nazım biçimiyle karşılaştığı, Âşık Ali ve Âşık Yığval’ın divanî biçiminde ustalıklarını aksettiren bir karşılaşmaları olduğu rivayet edilmiştir (Sakaoğlu vd. 2000: XXVII).

Aldı Aşık Alı göre ne dedi:

Gəndinə aşığam deyən, aşıxsan meydana gəl,
Nəmərd girməz bu meydana, mərd isən meydana gəl.
Gəndi olan gəndisini öyməyi layıx döyül,
Şimdi sazin aləminə, bu cəngi-dövrəyə gəl. (alem: işaret, cengi dövrə: savaş meydanı)

Yığval:

Sən ki, varsan bir adasan axırsan ümməyə gəl,
Mən danışım, sən qulax as, mərfətə, ərkanə gəl. (mərfət: marifet, ərkan: yol, adap)
Sən satansan, mən də alan, açkının mətəhni, (açk: bohça, mətah: mal)

Hatırlatma (canlandırma): Âşıkların bir vefa örneği olarak usta malı şiirler söyleyip ustalarının tasnif ettiği hikâyeleri ve onların serküştelerini anlattıkları bölümdür. Bu bölümde Koroğlu türküleri okumak da gelenektir. Âşıklar böyle yapmakla Koroğlu'nun şahsında her dönemde unutulmayan öncülerin ve kendi ustalarının hatıralarıyla saz-söz miraslarının canlı tutulduğunu düşünürler. Arka planında ustaya saygı, geleneği yaşatma ve şükran duygularını ifade etme vardır. Âşık seferi anlatmalarının birçoğunda ve özellikle Azerbaycan sahasında söylenen âşık destanlarının baş kısmında asıl hikâyeye geçmeden üç kez okunan “üstadname”ler²⁹⁴ de bu kabilden usta malı şiirlerdir.

Tekellüm: Karşılaşmanın ilk adımı sayılan ve âşıkların hünelerini göstermeye başladıkları bölüm olarak kabul edilir. Umay Günay; bu bölümü “ayak açma, öğütme, bağlama-muamma, sicilleme, yalanlama, taşlama veya takılma, tüketmece veya daraltma, uğurlama veya methiye” olmak üzere sekiz bölümde incelemiştir (Günay, 1999: 50-60).

Malın satma hər nadana, xırdarın alana gəl. (nadan: cahil, xırdar: ufak tefek şeyler)

Aldı Alı görək nə dedi:

Ey, arifə bir salam ver, soruşum halın görüm,

Həqiqət haqq aşığısan, söylə, kamalın görüm.

“İncil”, “Zənbur”, “Tövrat”, “Quran” göstər kitabın görüm.

Dostum, əgər büt-pərəstəsən, bu narı-neyrana gəl. (Narı-neyran: yakıcı ateş)

Yığval:

İsayiyəm, Musayiyam, hər nəyəm öz yolumda.

Haqqınan söz söylərəm, mərifət kamalımda.

Şimdi paşam qulluğunda, sədirəzəm yanında.

Haqqında divan kəssələr, ədalət divana gəl. (Divan kesmek: meseleyi çözmek, ədalət: adalet)

Aldı Alı:

Aşix Alıyam, tamam leyli-nahar söylerem medhi, (ləyli-nahar: gece-gündüz)

Mərifəti, şəriəti, innəqan həxdı, tərifi, (inneqan: ?)

İsayisan “İncil”i sev, Musayisan “Tövrat”ı.

Ger Mehəmməd hümətisen, boyun ey, “Quran”a gel.

Aşix Yığvalam, bilin, ferzi-sünnet qanıram.

Əli Allahın adıdı, bəy peyğəmbər tanıram.

Tay Tabərrah, qəni Allah, ona səjdə qılırəm. (Tay Tabərrah: ? qəni: cömert)

Xilqətimdi Adem ata, sey xaki yeksane, gel (AFK/XVII: 383-385). (Xilqət: yaratılış, xaki yaksan: toprak olma)

²⁹⁴ Azerbaycan sahasında âşık destanlarında geleneğin ortaya çıktığı ilk dönemlerden beri anlatıcılar, destan söylemeye başlamadan önce meşhur usta âşıkların söyledikleri üç şiir söylerler. Geleneğe bu üç şiire üstadnâme adı verilir. Genceli Âşık Qara Mövlayev'den Əhliman Axundov tarafından derlenen “Qurbani” anlatmasında (AFK/XIX: 3-86) bu minvalde söylenen birinci üstadnâme, 17. yüzyılın usta âşıklarından Tikmədaşlı Hasta Kasım'a; ikinci üstadnâme, 19. yüzyılda Tovuz'da yaşayan Kazak rayonundan Âşık Səmed'e; üçüncü üstadnâme ise 19. asrın sonu ile 20. asrın ilk yirmi yılında yaşayan Layisqili Âşık Molla Cuma'ya aittir (AFK/XIX: 273-274).

1) *Ayak açma*: Âşık meclisinin en yaşlısı veya diğer âşıkları konuklayan ev sahibi âşık tarafından açılan ayağın (geniş veya düz ayak) diğer âşık veya âşıklarca işlenmesidir²⁹⁵.

2) *Öğütleme*: Karşılaşan âşıkların birbiri üzerinden izleyicilerine tecrübelerini aktarması, nasihat ederek gerek sanatta gerekse sosyal hayatta rehberlik etmesidir²⁹⁶.

3) *Bağlama-muamma*: Âşık karşılaşmalarının galibi belirleyen bölümüdür. Bu bölümde soru cevap şeklinde karşılıklı olarak Kur'an kıssaları, dini bilgi ve akideler, tasavvuf kültürü ve bu kültüre ait kimlikler, menkıbeler, halk inanışları ile ilgili bilgiler üzerinden âşıklar birbirini imtihan eder. Âşık kahvelerinde alışlagelmiş anonim bilmece formundaki askı muammadan farklı olarak bu sorulu cevaplı karşılaşma şeklindeki imtihan biçimi; mitolojik yaratılış bilgisinden ozan-baksı kültürünün bilgisini ihtiva eden destan dönemine, dinî-tasavvufî halk kültürü ve inancına dayalı bilgilerden âşık şiiri geleneğinin oluştuğu XVI. yüzyıla kadar millî manevi topyekün bir kültür, âşıkların irticali söylemlerinde bağlama-muamma terminolojisi olarak vücut bulmuştur²⁹⁷.

4) *Sicilleme*: Her âşık karşılaşmasında mutlaka bulunan bir bölüm değildir. Karşılaşma sonucunda âşıkların mat ettikleri âşığı hicvettiği bir çeşit son söz gibidir²⁹⁸.

5) *Yalanlama*: Gerçeklikten çok uzak, inanılması güç ve imkânsız yalanları bulup abartılı biçimlerle söyleme sanatının ortaya konduğu bölümdür. Bu bölümün de her karşılaşmada bulunması beklenmez veya her âşığın bu tarz şiiri olmayabilir²⁹⁹.

6) *Taşlama veya takılma*: Âşık şiirinde bir nazım türü olarak sosyal ve bireysel eleştiri mekanizması işlevinde yer alan taşlama, karşılaşmalardan bağımsız söylenen bir nazım türü olarak da bilinir ancak karşılaşmalarda da özellikle atışmalarda mizah unsuru yaratmak adına sıkça kullanılır³⁰⁰.

7) *Tüketmece veya daraltma*: Dar veya zor ayakla, lebdeğmezlerle, ayaklarda yahut diğer dizelerde çift uyak (iç uyak) kullanmak suretiyle icra edilen rakibi tüketmeye, söyleyecek söz bulamamaya sürükleyen karşılaşma bölümüdür³⁰¹.

²⁹⁵ Örnek metin için bakınız: Âşık Abbas'ın açtığı ayağı Şenlik'in işlemesi (Günay, 1999: 50).

²⁹⁶ Örnek metin için bakınız: Abdolvahap Kocaman ve Feymanî öğütlemesi (Kaya, 2020: 109).

²⁹⁷ Örnek metin için bakınız: Muhibbî le Elfazî karşılaşması (Özder, 1965: 35-41).

²⁹⁸ Örnek metin: Şenlik'in Kars seferi dönüşünde İğnezor'da bir düğünde kendi alehinde atıp tuttuğunu duyup mat ettiği Âşık Mustafa'ya söylediği sicilleme (Özbek, 1969: 31-32).

²⁹⁹ Örnek metin: Âşık Püryanî ile Murat Çobanoğlu karşılaşmasında Püryanî'nin söylediği yalanlama (Kaya, 2000: 222).

³⁰⁰ Örnek metin: Huzurî Erzurum'da bir kahvehanede kendinden yaşça büyük ve tecrübeli bir âşık olan Kemalî ile karşılaşp onu mat etikten sonra Kemalî'ye bir taşlama söyler (Özder, 1965: 76-78).

³⁰¹ Örnek metin: Nazım İrfan Tanrikulu, Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu arasında Taşlıova'nın

8) *Uğurlama-methiye*: Atışma sonlanıp karşılıklı söylenen ağır sözlerin ardından âşıkların sözün sonunu tatlıya bağladıkları bölümdür³⁰².

17. yüzyılda ortaya çıkan³⁰³ âşık kahvesi ve fasıl geleneği (Düzgün, 2004: 175) özellikle 19. yüzyılda daha çok rağbet görmüş ve yaygınlaşmıştır. Bir “âşık mektebi” hüviyeti arz eden âşık kahvelerinde uzam merkezli bir uygulama olarak gelenekleşen âşık fasılları, bütün bölümleri ve uygulamalarıyla olmasa da müstakil bir icra olarak geleceğe aktarılabilmıştır. Doğu Anadolu, İç Anadolu ve Doğu Karadeniz bölgelerinde; Konya, İstanbul, Kastamonu gibi şehirlerde yaşatılmaya devam etmektedir (Günay 1999: 65). Günümüz âşıklarından Âşık Bayram Denizoğlu İstanbul’da istiklal Caddesi’ndeki “İstanbul Âşıklar Kahvehanesi’nde her hafta cumartesi günleri İstanbul’da yaşayan veya İstanbul dışından gelen âşıklarla fasıl icralarını sürdürmektedir (Çıgık, 2014: 66-67).

3.5.2.2. Âşık Seferlerinde Karşılaşmaların İcra Töresi

Âşıklık, ozan-baksı döneminden günümüze aktarılan senkretik yapısı içinde sözlü kültür karakteri gösteren bir gelenektir. “Halk şairi” tanımlaması içinde varlık gösteren son dönem kalem şuarası ile ilgili tartışmalar bir kenara bırakılıp geleneğin destan döneminden bugüne ortaya konulan icraları göz önüne alındığında, âşıkların asıl yaratımlarının irticalî olduğu görülecektir. İlkın Guliyev, âşık şiirini klasik divan şiirinden ve farklı geleneklerden ayıran en önemli karakteristik özelliğin hazırlıksız, irticalen, saz ile dans eşliğinde ve bir izleyici kitlesi önünde tiyatral bir gösterim olarak icra edilmesi olduğunu belirtmiştir (Guliyev, 2017: 264). Âşık karşılaşmalarında ve sefer metinlerinde söz konusu icraya dâhil olmak için kahramanda mutlaka olması gereken nitelikler; icranın mekânları, ortamları, seyri, bu seyrin âşığa kazandırıp kaybettirdikleri sonucunda hayatına verdiği yön, başlı başına bir bütündür.

3.5.2.2.1. Saz, söz, gösterim

Saz, Azerbaycan sahasında “âşık sazı” (Kurt, 2015: 45) ifadesiyle bilinirken Türkiye sahasında 13-14. yüzyıllara kadar “kopuz” adı Yunus, Kaygusuz Abdal gibi tasavvuf şairlerinin şiirlerinde de yer almıştır (Gazimihal’den akt. Kurt, 2015: 47-48). Ata sazı kopuzun ardından çöğür, tambur, dutar, cura gibi yeni enstrümanlar

Ankara’daki evinde yapılan karşılaşma (Tanrıku, 1997: 250-251).

³⁰² Örnek metin: Âşık Sümmanî’nin Çıldır’a Şenlik’le görüşüp karşılaşmak üzere yaptığı seferde yapılan atışmada yenilemeyen iki âşık, karşılıklı methiyeler söylerler (Özbek, 1969: 67-68)

³⁰³ Özkul Çobanoğlu, âşık kahvelerinin başlangıcını 16. yüzyıl olarak kabul etmiştir (2000b: 129-129).

geliştirilmiş ve bunlar, Anadolu’da hâlâ kullanılan sazlar olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Türkiye sahasında âşık denilince akla gelen bağlama ise 17. yüzyıl itibariyle Alevi-Bektaşî geleneği olan “deste bağlama” ritüelinden doğmuştur. Ayin-i cemlerde “Hak, Muhammet, Ali için söylenen en az üç deyiş, bir desteyi oluşturur. Bu deyişlerin peşinden, on iki imamlar için söylenen bir duvaz ile de deste bağlanmış olur. Ancak bu üç eserin -bazen daha fazla da olabilir- en sonuna her zaman bir “Duvaz İmam” eklenerek deste bağlanmış olur.” (Kurt, 2015: 55) Tarihten bu yana terimsel anlamda hangi adla anılırsa anılsın Türk ozan-baksî sanatında ve senkretik dönüşüm bağlamlarıyla tasavvufî halk şiirinde ve âşık şiirinde; icra bağlamlarıyla âyinlerde, fasıllarda ve diğer âşık meclislerinde saz; daima sözün ve sanatkârın yoldaşı olmayı sürdürmüştür.

Sözlü kültür gereği âşık; şiiri yazmaz, söyler. Gelenek içinde şiir ve müzik birbirinden ayrılmaz. Âşık, yalnızca söylemekle kalmaz; çalıp çağırır. Özellikle Azerbaycan sahasında ve Doğu Anadolu Bölgesi’nde buna zurna çalan bir balabanın nağmeleriyle âşığın dansı da eşlik eder. Terminolojide şiiri sadece okumak, “dilden söylemek”; saz eşliğinde belli bir ezgi ile seslendirmek ise “telden söylemek” olarak adlandırılmıştır (Kaya, 2020: 433). Özkul Çobanoğlu, “şiir ile ezgi arasındaki ilişkinin birbirinden hiçbir surette ayrılmaz”lık varsayımıyla açıklandığını “tam tersine ayrılabilir” oluşunu ileri sürmüştür (Çobanoğlu, 2000: 31). Ona göre bu varsayım, çok ezgililik üzerinden ve bağlam merkezli değerlendirilmeli, icra ve icranın gerçekleştiği dinleyici ortamı göz ardı edilmemelidir. Çünkü ezgi, kişisel anlatım tutumu ve icra bağlamına göre varyantlaşabilir. Koşma nazım biçimi üzerinden örneklediği düşüncesini “Gevheri koşması”, “Kesik Kerem koşması” gibi aynı biçime ait metinlerin kişiye özgü farklı ahenk ve ezgilerle seslendirilmesi ile delillendirmiştir. İtirazını Ahmet Talat Onay’ın “Koşma: Kelimenin manası güfteye beste ekleyerek okumaktır ki saz şairleri koşmaları özel bir ahenkle okurlardı.” şeklindeki koşma tanımı üzerinden temellendirmiş ve bunu “Köprülü kompleksi” ve “saha çalışmalarından uzak halkiyatçılık” ifadesiyle Köprülü’nün yaptığı tanımı aşamayan metodolojik bir eksiklik olarak yorumlamıştır. Aslında tanım, çok sonra ortaya çıkan ve ezgilerinin çeşitlenmesi bakımından iddiayı haklı kılan “koşma” biçimi üzerinden yapılmamalı; destan döneminde ortaya çıktığı bilinen “koşuk” üzerinden oluşturulmalıdır. Nevi şahsına münhasır güfte ve onun yaratım bağlamı değil de genel olarak sazla sözün yan yanılığına vurguyla “sazı söze koşmak (sazla

sözü birlikte yürütmek) düşünülmeli, etimolojik olarak “koş-” kökünün Anadolu’da özellikle renkleri yan yana kullanırken “yeşille kırmızıyı birbirine koşmak” gibi hâlâ kullanıldığı göz ardı edilmemeli ve bunun sazla söz için de kullanıldığı düşünülmelidir. Sadece saz ve söz değil oyun (dans) yani gösterim de bu icranın bir diğer paydaşı olarak kabul edilmelidir. Nitekim Fuad Köprülü koşma biçimini tanımlamış ancak koşukla aynı biçim olduğunu ileri sürmüştür (Köprülü’den akt. Çobanoğlu, 2000: 27). Köprülü’yü bu tanıma yönelten Divanü Lügati’t-Türk’teki “koşug: raks havası”, “kosuk: raks türküsü” (Atalay, 1999/IV: 349) eşleştirmeleri olmalıdır. Asıl problem koşuğun değil de gelişimini tamamlamış bir biçim olan koşmanın tanımlanması, “saz” yerine “ezgi”nin konulması, güfteye özgü “ezgi”yle “bir enstrümanın söze eşlik etmesi” anlamlarının ayrı tutulmaması olmalıdır. Ezgi, sözcük türü olarak uygun tınılarla gönle hitap eden güfteye has müzikal makam, hava veya beste anlamında bir isimdir; “söze eşlik etmek” ise başlı başına bir eylemdir. Yani başlı başına zihne hitapla ilgili anlam alanları farklıdır. Ayrıca “koşma”nın bir biçim olarak sözü, ezgisi, ölçüsü, tematik adlandırmaları gibi yönleriyle gelenek ve terminoloji içinde bir süreci tamamlamış olmaktan kaynaklanan olgunlaşmış bir yapısı vardır. “Koşuk” ise daha ilk ritüelistik törenlerin sazlı-sözlü ilk mentinlerinin adıdır ve oluşum bağlamında genel bir adlandırmayla söze eşlik etmek, yakıştırmak manasında “koş-” eyleminden ortaya çıktığı düşünülebilir³⁰⁴. Buradan hareketle hem geçmişte hem de günümüze kadar geleneğin aktarıldığı süreçte özellikle de gezgin âşıklık serüvenlerinde ve bu maceraların önemli bir icra etkinliği olan karşılaşmalarda sazın sözden ayrıldığı gerçeği ihmal edilmemelidir.

Sednik Paşa Pirsultanlı, her bir şiir türünün bir şekilde belli bir çalgı aletiyle ilgili olarak ortaya çıktığı ve gelişme gösterdiğine işaretlerle âşık şiirinde sazın ve sözün ayrılmazlığını vurgulamıştır. Ona göre ozan şiiri kopuzla, âşık şiiri sazla yaratılıp geliştirilmiş; sazla söz, ikiz doğmuştur. Âşık şiirine ait geraylı, koşma, tecnis, muhammes gibi sazla ilgili olarak yaratılan her şiir türü, sazın koluna kendine

³⁰⁴ Ayrıca Divanü Lügati’t-Türk’ta aynı fiilin başka maddelerdeki çekimlenişleri incelendiğinde günümüzde de kullanılan anlamla örtüştüğü görülecektir:

Koşdı: ol koyka eçkü koşdı=o, koyuna keçi kattı, arkadaş etti.

Herhangi bir şey bir başkasına eş, ögür yine böyle denir.

Ol yır koşdı= “o, koşma, türkü düzdü”, (o, gazel ve şiir nazmeyledi), koşar-koşmak (Atalay, 1998/II: 14).

Koşıldı: “bir neng birge koşıldı=bir şey bir şeye koşuldu”

Başkası koşarsa yine böyle denir; koşulur-koşulmak.

“yır koşıldı” sözü bundan alınmıştır, “manzume yapıldı, şiir düzüldü” demektir (Atalay, 1998/II: 135).

has perdesini bağlamıştır. Sazın kolunda koşmanın kendine mahsus perdesi “şah perdesi”dir. Divani ve tecnisin de kendine özgü müstakil perdeleri vardır (Pirsultanlı, 2013: 6). Bu düşünce, sazla sözün hem Anadolu hem de Azerbaycan sahasında bir bütün olduğunun işareti. Türk dünyasının neresine gidilirse gidilsin âşık kimliği, halk nezdinde sazla tahayyül edilir ve ayrı düşünülmez. Çünkü şiir, müzikle buluştuğunda hafızalarda kalıcılık etkisi artar. Sözlü kültür yapısı içinde âşık şiirinin geçmişten geleceğe aktarılıp yaşatılmasında kendine özgü bir düzene kavuşmasında bu birlikteliğin rolü büyüktür.

Âşığın sazi; dert ortağı, sırdaşıdır; seferlerinde yol arkadaşı, zorda kaldığında toplum nezdindeki kutsiyetiyle ona kalkan olan silahı, evini geçindiren ekmek teknesidir. Kültürünü aktarırken diline, bilgeliğini gösterirken zihnine, aşkını ifade ederken ruhuna tercüman olmuştur. Kutlu günlerin türküsünü, şanlı günlerin destanını, yaslı günlerin ağıdını terennüm etmiştir. İlgar Cemiloğlu ve Ali İmamverdi, Azerbaycan sahasından örneklerle sazın sözün yanındaki değerine, tınılarına yansıyan topyekün bir geçmişe, âşığın parmaklarından sazın tellerine akan coşkulu gelenek seline vurgu yapmıştır:

Sazın, gücünü, kudretini göstermek için Dede Gorgud’un dehasına, Gurbani’nin bilgeliğine, Âşık Alı’nın ustalığına, Dede Alesgker’in yaratıcılığına, Şemşir’in tutkusuna, Amrah’ın ilhamına, icra zamanı Âşık Adalet’in enstrümanın perdelerinde parmaklarının değişmeceli anlamda bir kartalın efsanevi uçuşu gibi icraya ihtiyacınız var. Üstadlarımız bu sanatın yüceliğini, saflığını, sazın olağanüstü kendine has saf sesi ile halkımıza sevdirmekle büyüdüler. Saz, bilge âşıklarımızın elinde dut ağacından yapılmış sıradan bir müzik aleti değildir. O aynı zamanda halkımızın dünya görüşünü zenginleştirmede, morallerini yükseltmede, manevi dünyayı arındırmada aynı zamanda eğitmede ve nihayetinde insanların sanatsal ve estetik zevklerinin biçimlenmesinde önemli rol oynayan kutsal bir müzik aletidir (2021: 198-199).

Türkiye sahasında 20. yüzyıl Cumhuriyet Dönemi halk şiirine damgasını vuran Âşık Veysel’in bir saz güzellemesi niteliği taşıyan koşmasında da âşıklık serüveninde birlikte olgunlaşmaktan can yoldaşlığına, sırdaşlıktan vefadarlığa, gezginlikten yol arkadaşlığına; acısına, coşkusuna, sevincine dil veren tel işleviyle âşığa yar oluşuna işaret vardır.

Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı âşikar etme
Lâl olsun dillerin söyleme yâda
Garip bülbül gibi âhüzar etme
Gizli dertlerimi sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım

Bebe gibi kollarımda yaylattım
Hayâl-i hatır et beni unutma

Bahçede dut iken bilmezdin sazı
Bûlbûl konar mıydı dalına bazı
Hangi kuştan aldın sen bu avazı
Söyle doğrusunu gel inkâr etme

Benim her derdime ortak sen oldun
Ağlarsam ağladın gülersem güldün
Sazım bu sesleri turnadan m'alındın
Pençe vurup sarı teli sızlatma

Ay geçer yıl geçer uzarsa ara
Geyin kara libas yaslan duvara
Yanından göğsünden açılır yara
Yâr gelmezse yaraların elletme

Sen petek misali Veysel de arı
İnleşir beraber yapardık balı
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı
Ben babamı sen ustanı unutma (Kaya, 2004: 125)

Veysel'in sazıyla bir ömürlük yarenliğini yansıtan saz güzellemesinin saza bir kimlik atfeden benzerleri Pir Sultan'da "Öt benim sarı tanburam", Dertli'de "Telli sazdır bunun adı", Âşık Musa'da "Ne günahı telli sazın", Karacaoğlu'da "Tel alışkın sözlerim var" gibi pek çok âşık tarafından farklı söyleyişlerle dile getirilmiştir. Hepsinde sazın tellerinin gönül mızrabıyla buluşması vardır. Âşık Efkârî Şavşat'a gittiğinde Şakir Hoca adında birinin "Âşık da ne oluyor?" şeklindeki aşağılayıcı tutumuna âşığın verdiği cevap, sazının, sözünün ve âşıklık kimliğinin temsilidir ve karşısındakini pişman ve mahcup etmiştir:

Canan bana bâde verse
Hocam almamış olur mu?
Âşk bâdesi yâr hevesi
İçip dolmamış olur mu?

Balçıktan yaradan bizi
Her yemeğin vardır tuzu
Günah deme kuru sazı
Hocam çalmamış olur mu? (...)(Koşay, 1949: 18)

Bayram Durbilmez, sazın dili tele dökme işlevine eşlik eden başka imkânlarını; irticalen söylerken âşığa düşünme zamanı sağlamak, şiire ölçü, uyak ve anlam uyumu sağlamak şeklinde sıralamış (Durbilmez, 2010: 150); Metin Özarıslan ve Yıldıray Erdener'den iktibasla Karşı saz ve söz ustası âşıklardan istenen sazsız atışmayı değerlendirmiştir:

Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova ve Rüstemoğlu'dan sazsız atışmalarını istediğimde, hiç zorlanmadan saatlerce irticalen söyleyebilen âşıkların susuz değirmen gibi durduklarını gördüm. Kars'ta da âşıklardan sazsız atışmalarını istedim. Dinleyicisiz ve müziksiz bu suni ortamın, âşıkların irticalen

söyleyebilmeleri için ideal bir ortam olmadığının ispatıydı. Âşıklar dizelerdeki hece sayısını ayarlamayı ve kelimelerini sıralamayı yeterli derecede ustalıkla yapamadılar. Müzik aletinden gelen yüksek orandaki ritmik duyguları bulamadıkları için mısralar arasında tereddüt ettiler ve zayıf mısralar oluşturdular. Kısacası sazsız, duygularını kaybetmiş gibiydiler (Durbilmez, 2010:150).

Adı geçen Kars yöresi âşıkları sazıyla sözüyle karşılaşmaları sırasındaki saatler hatta günler süren performanslarıyla göz dolduran ve sanatının gücünü ispatlamış ustalardır. Fakat görülen odur ki özellikle karşılaşma bağlamında âşığı âşık yapan ve sözdeki ustalığını göstermesine imkân sağlayan yapılandırıcı güçlerden biri, çocukluk yıllarından beri yarenlik ettiği sazı, bir diğeri onu biçimlendiren âşık meclisleri ve dinleyicileridir. Çünkü bu durum, söz konusu âşıkların alışkın olduğu sazlı-sözlü bağlamların fasılların, meclislerin bir sonucudur. Sazın genel olarak âşıklar ve âşık meclisleri için vazgeçilmez bir unsur olması, saz çalmayan ama bâdeli olan, irtical sahibi, hikâyeci, çıraklar yetiştiren gezgin âşıkların karşılaşmalarda varlık gösteremediği anlamına gelmez. Meclisler sazlı sözlüdür ancak kimi zaman bu meclise dâhil olan âşıklardan biri ya da bir kaç saz çalmayabilir. Bu bir seçimdir ve inanç kaynaklı olmak gibi sebeplerine “Âşıkların Olgunlaşma Süreçleri ve Saza-Söze Yüklenen Kut” başlığı altında değinilmiştir. Kangallı “Emsalî’nin sazı yoktur fakat irticalî yönden oldukça kuvvetli bir âşıktır.” (Yılmaz, 2021: 4) 15 yaşında gördüğü bâde rüyasının ardından Mihriban adındaki sevgilisini aramaya çıkmıştır. Köy köy, kasaba kasaba gezmiş; sonunda Kangal’ın Kızılınış köyünde bulmuş ama bilinmeyen bir nedenle kavuşamamıştır (Yılmaz, 2021: 15). Gülhanî ve Mahsubî, Emsalî’nin çıraklarıdır. Sanatî ve İcazet de onu usta kabul etmiştir (Yılmaz, 2021: 8). Halk hikâyesi üslubuyla karşılaşmalarını bir deftere kaydeden Emsalî; Davut Sularî, San’atî, Durmuş, İlhamî, Tabibî, Hafız Mahsunî, Yarım Ali adlı âşıklarla atışmıştır. Durmuş, kendi deyişleriyle değil Ruhsatî deyişleriyle Emsalî’nin karşısına çıkmıştır. Emsalî’nin San’atî ve İcazet ile birlikte gittiği Tokat seferi ve İlhamî ile karşılaşmasının serencamı (Yılmaz, 2021: 17-47) kendisi tarafından halk hikâyesi üslubuyla kaydedilmiştir.

(...) Mehmet Ağa, Emsalî’yi anladı ki söz ile başa çıkılmaz. Sonu nihayeti yok. Kendi âşığına işaretle Emsalî’ye karşı bir muamma söylemesini emretmesi üzerine

Aldı İlhamî
Nur -ı ziya olsa olmaz zulumat
Âlemde şuleyi göz neden alır
Tende mi canda mı sırr-ı hakikat
Dil tekellüm eder söz neden alır

Takdire ne yapar kuvvet pazusu
Hâşâ bozulur mu Hakk’ın yazısı

Yiyip içip gezmek nefsin arzusu
Mide lezzetini öz neden alır

Sarıda yeşilde alda eğleşmez
İncide mercanda lalda eğleşmez
Evlatta ayalda malda eğleşmez
Gönül sevgisini haz neden alır

İLHAMÎ'yem derim ben bu iş'arı
Bunu halleylemek erenler kârı
Kürre-yi arzda var şita baharı
Bu vücut iklimi yaz neden alır

deyip kesmekle Âşık Emsalî, İlhamî'ye karşı

- Arkadaş! Öteden beri söylediğiniz sözlerin kısm-ı küllisi... olduğu gibi bu muammanız da Âşık Hüseyin sözü olduğunu herkes bilir. Ama bizim için cevap vermek lâzımdır, deyip

Aldı Âşık Emsalî:
Ziyadan cılayı cezbe eder dide
Ayn-ı basirettir gözü âdemin
Dil bir tercümandır söyleten
Hüda Sırr-ı hikmettedir sözü âdemin

Ruh yeyip içmekten olmuştur cüda
Nefis yemek için arz'eder gıda
Ruhun gıdasıdır bir mahbup sada
İyi sözü sever özü âdemin

Aşk-ı ilâhîdir aşğın ahı
Mal devlet ziynetle bilmez tamahı
Muradı görmektir Cemalullah'ı
Hak didarı görmek hazı âdemin

EMSALÎ'm müştaktır arz u niyazı
Can tahammül etmez cilveyi nazı
Gam şitaya misal sürur da yazı
Muska-yı kübradır özü âdemin

Emsalî, İlhamî'nin söylemiş olduğu muğlak muammayı cevaplandırmakla herkesin nazar-ı dikkatini celp edip Emsalî, İlhamî'ye karşı;

- Arkadaş! Siz sırayı savdınız. Nöbet sırası bize geldi. Hakikattan ve herkesin bildiği bir söz söyleyeyim.

Aldı Emsalî:
Âşık mecazîden bahsetme her dem
Bir hakikat sözden haber ver bize
Ervah-ı ezelde kim durdu safa
Beş vakit namazdan haber ver bize

Halk beyninde âşık denilmiş adın
Bu şartları bilmek gerektir bütün
İmam-ı A'zam'ın ehl-i sünnetin
Gittikleri izden haber ver bize

EMSALÎ'm mecazla girmez meydana
Başımız bağlıdır azîm Kur'an'a
Bunu bilmek gerek ehl-i imane
Otuz İki Farzdan haber ver bize

İlhamî, cevap vermekten aciz olup başını aşağı eğip başını kaşımaya başlar (...). (Yılmaz, 2021: 39-41).

Âşık Emsalî, rakibine sorduğu 32 farzı Tokatlı âşık cevaplayamayınca sözün devamında Mehmet Ağa'nın "Âşık! Bu sözünüz vahidir. 32 farzı saymak kolay ise siz anlatın demesi ile" kendi sualini manzum olarak kendisi cevaplamıştır. Burada saz çalmasa da Emsalî'nin performansı kayda değer, güçlü bir icradır. Âşık İlhamî ile ilgili ise 1800'lü yılların sonu 1900'lü yılların başında yaşamış olması ve Emsalî'nin kayıt altına aldığı bu serencamın yer aldığı bir defter dışında kayıt bulunmadığından âşığın saz çalıp çalmadığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır (URL-15). Fakat Emsalî'nin Kangal'da devlet erkânı karşısında Davut Sulari ile karşılaşması, sazlı-sözlü bir meclisin bir parçası olabildiğini ve saz çalabilen bir âşıkla başarıyla karşılaşabildiğini göstermiştir (Yılmaz, 2021: 18-23).

Sözü ve âşığı güçlü kılan bir başka unsur da performansı aidiyet hissedilen bölgenin geleneğine ve yer yer âşığın kendisine özgü kılan tavrıdır. Sefer süreçlerinde gittikleri yerlerde yaptıkları karşılaşmalar esnasında sazla-sözle sanat kudretini sergilerken özellikle Azerbaycan sahası ve Kuzeydoğu Anadolu'da âşıkların icralarına renk katan dans, türkü ve tiyatral gösterimleri de bölgenin karakteristik özellikleri arasında yer alır. Guliyev; bu bağlamda Azerbaycan âşık sanatı için şiiri, müziği, dansı ve oyunu da içine alan "küçük bir tiyatro" yorumunu getirmiştir (Guliyev, 2016: 264). Muharrem Qasımlı da Şirvan âşıklarının icralarıyla ilgili olarak Şirvan muhitini şekillendiren asıl üsluplardan birinin âşığın icrasına oyunun eşlik etmesi olduğunu ifade etmiştir:

Şirvanda isə aşıqdan tələb olunan əsas keyfiyyətlərdən biri aşığın oxumaqla yanaşı³⁰⁵, həm də çalıb oynaması-rəqs etməsidir (...) Təbriz-Qaradağ, Urmiya və Borçalıda aşiq çalıb-oxuduğu zaman uyğun məqamda dinləyənlərdən bəzilərinin ona qoşulub³⁰⁶ müəyyən³⁰⁷ bir bəndi ifa etməsi ənənəvi haldır. Şirvanda isə aşığı çalıb oynamağa təşviq edən çevrədəkilər ona qoşulub rəqs edirlər (Qasımlı, 2011: 171).

Qasımlı, Dərəlyəz âşık muhitinden bahsederken de yine sazın dolayısıyla âşığın ve balabanın (zurnacı) tempolu müziğine dinamik hareketlerin ve oynak gezişmelerin eşlik ettiğini belirtmiştir (Qasımlı, 2011: 191). Aynı minvalde saz, balaban ve kaval birlikteliğiyle çalıp okuyan Tebriz ve Karadağ âşıklarının büyük ölçüde Gencebasar, Göyçe, Şirvan ve Derbend çalıp okuma tarzına yakın olduğunu, ifalarında raks ve çevik gezişmelerin ön planda olduğunu,

³⁰⁵ Yanaşı: Beraber.

³⁰⁶ Ona qoşulub: Onunla birlikte.

³⁰⁷ Müəyyən: Belirli.

yüksek tonlu ve tempolu okuma biçiminin bu çevrelerdeki âşıkların genel yaklaşımı olduğunu ortaya koymuştur (Qasımlı, 2011: 241).

Âşıklar, kendileri için hazırlanan icra mekânları olan kahvehaneler, ağa ya da paşa konakları, şehir meydanlarında oturarak atışabilecekleri gibi daha ziyade sazlarını omuzlarına asıp mevcut mekânda dairesel hareketlerle dolaşarak da atışmaya başlayabilirler. Artvin'in Yusufeli ilçesinden Âşık Mahirî'nin Ermeni aşuglardan Coşkunî ile karşılaşması da bir tiyatral gösterim niteliği taşır: “Bir süre sonra köyün bütün gençleri ve ileri gelenleri ağanın konağında toplanmışlardı. Coşkunî ile Mahirî sedirler üzerinde oturuyorlardı. Sazlarını alıp omuzlarına asma iplerini geçirdikten sonra konağın büyük salonunda tur atarak saz çalmağa ve karşılıklı deyişmeye başladılar.” (Gökalp 1985: 26). Mahirî örneğindeki icra biçimi, Türkiye sahasında yine Kuzeydoğu Anadolu âşıklarından Burhanî mahlaslı Dursun Durdağı ile onun çırağı Erkanî mahlaslı Mehmet Oktay arasında TRT AVAZ ekranında yapılan karşılaşmada da mevcuttur ve Azerbaycan sahasında olduğu gibi iki âşığın ayakta hareketli ve gezinerek atıştıkları görülmektedir (URL-11). Bu, Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'nin karakteristik icrasını yansıtan bir özelliktir.

3.5.2.2.2. Mekân-Meydan

İletişim merkezli bir gelenek olan âşıklık geleneğinde âşığı yapılandıran pek çok etken vardır. Özellikle icrasının karşılık bulduğu dinleyici bağlamı ve sanatının gücünü gösterme imkânı bulduğu rakipler, onun olgunlaşma serüveninin önemli var edici unsurlarıdır. Dinleyicide karşılık bulmasında sanatına kudret katan sazı, bildiği makamlar, usta-çırak ilişkisinden getirdiği birikim ve sözünün yaratıcılığı önemli etkenlerdir. Bütün bu kazanımlar, belli süreçler ve mekânlara bağlı olarak gelişir. Ferhat Aslan; bu mekânları “ustanın evi, köy düğünleri, köy odaları ve evler, âşık kahvehâneleri ve gurbet” şeklinde beş başlıkta incelemiştir (Aslan, 2007a: 61-66). Her birinin önem derecesi, âşığın kişisel serüveni ve olgunlaşma süreciyle ilgili farklılık arz eder. Genel olarak sazlı-sözlü ortamların müdavimi olan âşık adayının bu meclislere devamının en önemli nedeni, bu konuda bir istidadının olmasıdır. Daha sonra saz-söz meclisinde görüp hayranlık kesb ettiği bir ustaya kapılanma, 3 ilâ 5 yıldan 10 ilâ 12 yıla kadar ustasının evinde kalma, onunla düğünlere, meclislere, kahvehanelere, köylere gitme, yurt içinde ve dışında seyahatlerinde ustasına iştirak etme, fasıllara katılma, ustasının icazetiyle karşılaşmalar icra etme süreçleri başlar.

Âşık seferlerinde seyahati anlamlı kılan ve âşığın namını duyuran âşık karşılaşmalarının icra bağlamları arasında düğün, fasıl ve seyahatler esnasında kurulan meclisler yer alır. Bu bağlamların yaşandığı mekânlar ise âşık kahvehâneleri, köy odaları, ağa-paşa konakları, köy-kasaba-şehir meydanları, ahilik geleneğinin mirası olan yaran odaları gibi yerlerdir.

Kahvehâneler özellikle “âşık kahvehaneleri” diye bilinen ve sazlı-sözlü icraların yer aldığı mekânlar olarak 17. yüzyılda “yeniçeri kahvehaneleri” olarak İstanbul’da ortaya çıkmıştır. Önceleri Bektâşi tarikatine mensup asker şairlerin icra mekânlarıyken zamanla âşıkların uğrak yeri hâline gelmiş (Çıgılık, 2014: 50); oradan Anadolu’ya ve Türk coğrafyasına yayılmıştır. Âşıklık sanatında işlevsel bir mekân olarak temsil niteliği kazanması ise kahvehane kültürünün “âşık kahvehaneleri” adıyla gelenekleşmesiyle gerçekleşmiştir. Zaman içinde bu kahvehaneler, günlük icraların merkezi, belli âşıkların mekânı, büyük âşıkların karşılaşp bir diğerini mat ederek geleneğe mührünü bastığı yerler olmuştur. Günümüze kadar ulaşan bu geleneği sürdüren âşıklar, kendi işlettikleri kahvehanelerde sanatlarını icra etmeye devam etmektedir. Ayrıca kahvehane adı dışında günümüzde âşık dernekleri, kültür evleri, âşıklar otağı, âşıklar divanı, âşık çadırı gibi adlarla bizzat âşıkların ve gelenek sevdalılarının açtıkları mekânlar, geleneğin sürdürülmeye çalışıldığı yerlerdir (Çıgılık, 2014: 57-58, 66-68). Yalnızca âşıklık ve âşıklara mahsus bu mekânlar dışında sivil toplum kuruluşu niteliği taşıyan çeşitli dernek ve benzeri kuruluşlar da zaman zaman düzenledikleri kendilerine mahsus geceler ve eğlencelere de âşıkları davet etmektedir.

Âşık dinlemek, âşıklık geleneğinin canlı olarak yaşamaya devam ettiği bölgelerimizde hayatın önemli bir parçasıdır. Göç ettikten sonra, bu imkândan yoksun kalan insanlar, dernekler tarafından düzenlenen etkinliklerde âşıkları karşılarında gördüklerinde onlara aşırı ilgi göstermişler ve bu ilgi âşıkların bir kısmının da göç etmesine ve ilk defa sanatını temsil etmek için gittiği bu yörelere yerleşmeleri ile sonuçlanmıştır. İzmir’de ikamet eden ve Türkiye sahası âşıklık geleneğinin yaşayan önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Ali Rıza Ezgi, böyle bir etkinlik ve âşıklar şöleni için ilk kez İzmir’e gelmiş ve kendisine gösterilen ilgi ve Kars’ta yaşadığı ekonomik ve siyasi sorunlar nedeniyle İzmir’e göç etmiştir (Fedakâr ve Gültekin, 2011: 72).

Seyahat ve iletişim imkânlarının günümüzdeki kadar gelişmediği ve âşıklık, hikâye anlatıcılığı gibi sanatların halkın neredeyse tek eğlence vasıtası olduğu zaman dilimlerinde âşıklar, belki at sırtında, belki yaya yahut bulabildiği farklı bir vasıtayla aylarca süren yolculuklara çıkmıştır. Gittiği her köy veya kasaba; onun için uzun yolculukların dinlenme mekânı, konuklandığı yerde en az üç gün kalıp sanatını icra

etmek de ulaşmak istediği maişet imkânı olmuştur. Âşığın gezdiği yerlerde nasıl ağırlandığını överek ya da yererek anlatması, ev sahibinin itibarını yüceltmış veya onu küçültmüştür. Bu bakımdan âşıklar, gittikleri her yerde hoş tutulup iyi ağırlanmaya çalışılmıştır. Ali Doğaner, bu geleneği Çukurova’da âşığın bir iletişim aracı olarak görüldüğü tespitiyle vurgulamıştır: “Âşıklar aşiret beyinin çadırına misafir olur, beye ve aşiret ileri gelenlerine sanatlarını icra ederlerdi. Bey, namının diğer obalarda anlatılması için gelen âşıkları hoş tutar, onlara çeşitli hediyeler vererek memnun ayrılmalarına özen gösterirdi.” (Doğaner, 2015: 143) Bu bağlamda Âşık Şenlik’in “Hoşiret’in Piresi” şiiri, bir kötü konuklanma hikâyesinin yüzyılı aşip günümüze kadar ulaşan taşlamasıdır³⁰⁸. Bugün belki mizahî niteliğe bürünmüş eski bir âşık serencamı gibi görünse de o gün için Hoşiret ağasının itibarını yerle bir eden (bugünün ifadesiyle) sansasyonel bir hadisedir.

³⁰⁸ Şenlik yanına çırağını almış bir düğüne gidiyordu. Hoşiret Köyüne de uğradılar. Geceyi bir ağanın evinde geçireceklerdi. Yemek yenildi, çaylar içildi. Yatma zamanı geldi; herkes yatağına çekilip yattı. Gece yarı olmuş Şenlik hâlâ uyuyamamıştı. Yatağın içinde pireler cirit oynuyor, Şenliği yerinde hoplatıyordu. Hangi yana döndü ise uyuyamadı. Sabahı zor etti. Kimseye bir şey söylemeden ertesi akşamı bekledi. Akşama ağanın evinde meclis kuruldu, ağalar toplandı. Şenliğe: “Âşık bize bir iki hane söyle, dinliyek” dediler.

Şenlik aldı sazı eline:
Hoşiret’in piresinin
Çok acaip heybeti var
Hükmünen girer yatağa
Hem teklifsiz ruhsatı var.

(...)
Eşkiyası, haramisi
Can alıcı cellâtı var
Mengenesi, kerpetini
Her bir türlü âleti var.

Zarbına dayanmak olmaz
Yüz bin cebri, mihneti var
Şahmardan nasihat alıp
Akrep gibi heşyeti var.

İnsanın var âzasına
Sataşır aç an gibi
Sükût dursan ölü sanar
Deprenene hiddeti var.

(...)
Bizim köyün piresine
Şükrettim, dedim irehmet
Hoşiret’in piresinde
Yokmuş hiç insaf merhamet.

(...)
Sefil Şenlik der bu gece
Pire saldı tufanına
Bilmem kime şikâat edem
Baş eğmez sultana, hana (Özbek, 1969: 68-72)

Âşıkların hem bir sanat hem de geçim kapısı olarak icra ettikleri bu sanatın uygulama mekânı neresi olursa olsun hem halkın hem de âşıkların alışkın olduğu bir töresi vardır ve bir âşığın bir diğerrinin karşısına çıkması “karşılaşma, atışma, deyişme” gibi adlarla anıldığı gibi “meydanına çıkma”, “meydan edilme”, “divana çıkma” (Uraz, 1979: 8619) gibi söz gruplarıyla da ifade edilir. Burada mekân merkezli düşünerek âşıklar için hazırlanan mecliste herkesin rahatça izleyip dinleyebileceği bir alanda karşılaşmak anlamı düşünülebileceği gibi asıl düşünülmesi ve yüklenmesi gereken anlam, işin meydan okuma bağlamıdır. Çünkü bir âşığın karşılaşmak üzere bir başka âşığın karşısına çıkması, bir çeşit meydan okumadır.

Eğer arada birbirlerini sınırlendirecek bir durum olmamışsa kendine “aç arslan” diyerek böbürlenen ilk başlayan âşık karşısındakine: “Hele dillen de görelim. Seni sazın telleri gibi haddeden geçireyim ki bir daha sazı eline almaya tövbe edesin.” der. Karşısındaki de taşkın ve tafracı bir âşık değilse: “Âşık dediğin saz altında belli olur. Çok dillenme. Allah ya sana verir ya .” der. Bundan sonra kendisine sorulan tutmacalara cevap verir (Uraz, 1979: 8619).

Ayrıca âşıklıkta bazı davranışlar da karşılaşma isteğini ortaya koymaksızın meydan okuma niyetine yorulur. Bir âşığın meclisine elinde sazla girmek yahut onun mekân tuttuğu bir yerde sazını onun sazının üstüne asmak gibi davranış kalıpları, birer meydan okuyuştur ve muhakkak karşılık bulur. Âşık Reyhanî bu imgesel davranışları açıklarken sazı diğer âşığın sazının üstüne asmanın “hasım gibi dövüşme” isteği anlamına geldiğini belirtmiştir. Reyhanî’nin aktardığına göre sazı diğer âşığın arka tarafına asmışsa “Senin izindeyim, ne dersen o işi yaparım.” mesajını vermiştir. Alt tarafına asmışsa “ Çırağım, hiçbir şey bilmiyorum.” demek istemiştir. Eğer ön tarafa asmışsa bu da “Geldim, gidiyorum, misafirim, hiç durmayacağım burda” anlamına gelmektedir (Erdener, 2019: 127) ve âşığın karşılaşma veya meydan okuma gibi bir niyetinin olmadığı anlaşılır.

“Âşık Alxan Qarayazılı’nın Karaçöplü Âşık Musa ile Deyişmesi” serencamında Âşık Musa, bir seyahat esnasında uğradığı Varansovka Pazarı’nda sazını yanındaki yol arkadaşı Ali Süleymanov ile Kürt Abdulla’nın kahvesine gönderip duvara astırır. Maksudı karşısına çıkacak bir âşıkla atışıp biraz para kazanmaktır. Kürt Abdulla’nın karısı Rübabe Hanım, kılık kıyafetine bakıp âşığa benzetemediği, bu adamı küçük düşürmek amacıyla âşıklığına güvendiği Âşık Alxan’ın sazını duvarda asılı olduğu yerden alıp hileyle Âşık Musa’nın sazının üzerine asar. Bu, gelenekte meydan okuma olarak algılandığı için iki âşık karşılaşmak zorunda kalır.

Bazardan qayıdanda³⁰⁹ Rübabə xanım Aşıq Alxana divardan asılan sazın sahibini nişan verir. Aşıq Alxan görür ki, yekəpər³¹⁰, yöndəmsiz³¹¹, necə gəldi geyinmiş³¹² bir adamdı, dinməzsöyləmər³¹³ bir tərəfdə oturub. Başında qulaxlı papaq, yekə ayaqlarında³¹⁴ əldən düşmüş bir qaloş³¹⁵ var, qara corablarının bağı da yerinə sürünür. Qalın qaşları olan adamın iri bıqları³¹⁶ da yöndəmsizdir. İmamoglu İmanı Aşıq Alxana xələt³¹⁷ verir, bir hava oxumasını xahiş edir³¹⁸. Aşıq Alxan yerindən durur, bu aşığı heç sayə salmır³¹⁹. Yöndəmsiz aşıq Rübabə xanıma əmrənə³²⁰ deyir ki, bir mənim sazımı da endir. O, sazı sinəbənd edəndə Aşıq Alxan deyir:

– Əmi, meydan sənindi, ya mənim?

Naməlum³²¹ aşıq cavabında:

– Siz tərəflərdə dəyirman varımı, ay bala:– deyər soruşur.

Aşıq Alxan : – Bəli, – deyir,

– Di onda əvvəlcə sən üyüt, sonra mən üyüdərəm (Məmmədli, 2013a: 203-204).

Karşılaşmanın akabinde tapşırma sonucu Âşık Alxan, karşısındaki kişinin Âşık Musa olduğunu anlayıp elini öpüp hürmet göstərir. Bir başqa serencamda Qarahan mahallində bir düğün toyuna giden Âşık Musa, kendi itibar sahəsi olmayan bir alanda icra-yı sanat etdiyi için Meleknise Hanım'ın gazabına uğrar:

Mələknisə xanım bu torpağın addı-sannı öz izzət-hörmətinə tanınmış aşıklarından biriydi. Harada³²² aşık görsə deyişif onu bağlıyardı o hər yerdə car çekdirmişdi³²³ ki, onuncu aşığı bağlayandan sonra başını kesdirif arasından keçəjək. Elə ki Mələknisə xanım eşitdi təzə bir aşık gəlif, Qaraxan mahalına toy yola salır, çox memnun qaldı. Tez faytoncuya əmr elədi ki, faytonu Qaraxan mahalına sürsün. Axır ki, onlar gəlif toy olan məclisə yetişdilər. Mələknisə xanım gördü kü, bu bir cavan oğlandı. Amma boy-buxunun, yerləşinnən, duruşunnan elə bil Koroğlunun xan Eyvazıdı. Bunu görəndə elə bil ürəyinə neşter soxdular. Amma özünü toxtatdı³²⁴, “Aşık, ne cür'ətnən bu torpaxda aşıklıx eliyirsən?” –dedi. Məyər öz canından qorxmursanmı gelip buralara çıxırsan? De görüm kimsən, nəçisən? Nə cür'ətnən mənim meydanımda at oynadırsan? Musa cavaf verdi ki, Arazın o tayınnanam³²⁵ Mələknisə xanım qəzəvlənif³²⁶ dedi:

- Ya bu saat məclisdən çıxmalı ya da mənənin deyişməlisən. Əyər sən məni bağlasan mən səninem yox əyər mən səni bağlasam, onda özünən kəs. Səni özümə qurban kəsif, doqquz aşığın da alnına damğa vuruf özümə qul eyliyijəm (AFK/XVIII: 335-336).

³⁰⁹ Qayıdanda: Döndüyündə.

³¹⁰ Yekəpər: İri yarı

³¹¹ Yöndəmsiz: Kaba saba

³¹² Necə gəldi geyinmiş: Aləlacele giyinmiş.

³¹³ Dinməzsöyləmər: Lafa söze qarışmadan.

³¹⁴ Yekə ayaqlarında: Her bir ayağında

³¹⁵ Qaloş: Lastik ayakkabı (ATS/I: 446).

³¹⁶ Bıqları: Bıyıqları.

³¹⁷ Xələt: Bahış, hədiyyə(ATS/I: 6).

³¹⁸ Xahiş edir: Rica eder.

³¹⁹ Heç sayə salmır: Hafifə almak, adam yerine koymamak.

³²⁰ Əmrənə: Emredərcesinə.

³²¹ Naməlum: Bilinmeyen.

³²² Harada: Nerede.

³²³ Car çekdirmişdi: İlan ettirmişti.

³²⁴ Toxtatdı: Sakinləşdirdi (ATS/II: 1142).

³²⁵ Arazın o tayınnanam: Aras nehrinin öte yanındanım.

³²⁶ Qəzəvlənif: Sinirlenip.

“Aşık Musaynan Mələknisə Xanım” anlatmasında yer alan bu serencam, Âşık Musa’nın Türkiye seferinin hikâyesidir ve âşığın karşılaşma sonucunda söylediği muammayla Meleknise Hanım’ı bağlaması ve onunla evlenmesiyle sonuçlanmıştır (AFK/XVIII:343). Burada da görüldüğü gibi âşıkların sanatlarıyla ilgili nüfuz alanlarında başka âşığın varlık göstermesine tahammülleri yoktur. Bu onların itibarına gölge düşürmektedir. Bu bakımdan meydana çıkan âşığı ya yenmeli ya da yenilip teslim olmalıdır. Meleknise Hanım da karşılaşmanın şartı gereği teslim olmuş, Âşık Musa’nın memleketi Ağkilise’ye gelin olmuştur.

Meydan edilme veya meydana çıkma söz grubunun “meydan okuma” anlamında olduğunu bir başka önemli dayanağı ise âşıkların birbirini karşılamaya davet ediş biçimlerinden biri olan mektupla davettir. Bu mektuplar manzumdur ve muhtevasında davetle birlikte meydan okuma vardır. “Aşık Hüseyinlə Reyhan Xanım” serencamında Reyhan Hanım, Nahcivan’da Ağ Keşiş adı verilen bir Ermeni keşişinin kızıdır. Daha önce karşılaştığı 18 âşığı bağlamış, sazlarını ellerinden almış ve kapısına köle yapmıştır. Âşıkların kendisinden kurtulmak için Âşık Hüseyin’e mektup yazıp ondan yardım istediklerini öğrendiğinde kendisi de bir manzume göndermek suretiyle meydan okumuştur.

Namə, yetər olsan Aşiq Hüseyinə
Baş götürüb bu meydana de gəlsin³²⁷!
Aşıqlıq elmindən xəbərdar isə,
Qəvvasdırsa³²⁸, bu ümmana de gəlsin!

Doğrudan da mövlam ona yar isə,
Divani, təcnisdən yükü var isə,
Sinədən deyənsə, təbibdar isə,
Xirid³²⁹ olsun, dür-əfşana³³⁰ de gəlsin!

Xan Arazın doğandan ulduzuyam,
Məclislərin söhbətiyəm, saziyam.
Naxçıvanlı Ağ keşişin qızıyam,
Adım bilsin: ol Reyhana, de gəlsin! (AFK/XXVII: 212).

Âşık Hüseyin, bu davete icabet eder ve Reyhan Hanım’la karşılaşmak üzere Nahcivan’a gelir. Reyhan Hanım onun sorduğu bağlamalara cevap veremeyince mat olur ve sazını getirip âşığa teslim eder. Meydanlaşmalarının başında yaptıkları anlaşmanın gereği olarak da Reyhan Hanım’ın bağladığı 18 âşık serbest bırakılır.

³²⁷ Baş götürüb bu meydana de gəlsin: Söyle, kararlı biçimde bu meydana gəlsin.

³²⁸ Qəvvasdırsa: Dalgıçsa (ATS/I: 501).

³²⁹ Xirid. Tüccar

³³⁰ Dür-əfşan: İnciler dökülen ağız.

Kimi zaman âşıklar, bir dostun davetiyle ahabap ziyaretine gittiğini zannederek yola çıkar ama kendini böyle bir meydanlaşmanın ortasında bulabilir. Karşılaşmalardan önce ev sahibi âşık, özellikle de o çevrede hiç yenilmemişse ve rakipsiz olduğunu düşünüyorsa şehrin köşelerine konuk âşık gelmeden karşılaşmaya dair ilanlar astırır ve ilanlarda örtülü ya da alenen meydan okuduğunu hissettirir. Yöre insanı da onun yenilmezliğine inandığı için sonunun belli olduğunu düşündüğü bu eğlenceli atışmayı izlemek için sabırsızlıkla bekler. “Şair Ağacan’ın Erzurum Seferi” serencamında da dostu Kablayı Han’ın daveti üzerine gittiği Erzurum’da, Âşık Ağacan’ın kendini meydanında bulduğu bir beklenmedik bir karşılaşma söz konusudur.

Ağacan bir-iki kitaf, özge emel-salahını³³¹ heyvesine goyuf Erzurum şeetine geldi. Şeere girende gördü bütün kücelere e’lan vuruluf ki, deyişme gedejeh. Ağacan istedi geri gayıtsın. Sonra fikirreşdi ki, doğan ana utansın. Daa keçif, ne çihar-çihar, onu dünya tanır, meni her yer tanımır, bağlansam da ayıvı yohdu. Hası ünvana yazmışdılar- geldi

Bala meydanda, büyük bir salon ağzına geder doluydu, düz gelif oraya çıhdı. Atını mehterrer³³² tutdu, özünü meclise getdiler; içeri girende ne görse yahşıdı, gördü paşalar eyleşif, Kablayı Han da yannarında. Ağacan baş eydi, paşalar hoş geldin deyif görüşdüler, yer görgezdiler; Kablayı Kan bığının altınnan gımışdı³³³ (Saracı, 1992: 166).

Aslında Kablayı Han, dostu Rüştü Paşa’nın himayesindeki Âşık Dollu Mustafa’nın kendini beğenmiş yenilmezlik tavırlarıyla haraç keser gibi aldığı bahşişlerden bıkmaması ve şikayetlenmesi üzerine Ağacan’ı Dollu Mustafa ile karşılaşması için bir mektupla Erzurum’a çağırmıştır. Maksat gerçekleşmiş, Ağacan Dollu Mustafa’yı mağlup etmiştir. Burada hiç bilip tanımadığı iddialı bir âşığın meydanına çıkma söz konusudur. Ancak âşık buna mecbur da kalsa kendi birikimine güvenmekte ve kendinde bu cesareti bulmaktadır. İşin diğer boyutu Ağacan’ın meclislerine âşına olan Kablayı Han, iki âşığı kıyaslayıp hangisinin galip gelebileceğini kafasında tasarlayacak kadar hem geleneğe hâkim hem de âşıkların meclislerinden haberdardır.

Örneklerden de görülebileceği gibi meydan edilme, meydanına çıkma ifadeleri daha çok hem meydan okuma hem de meydan okumaya cevap vererek diğer âşığın karşısına çıkma anlam dairesi içinde değerlendirilmelidir. Mekân olarak karşılaşma alanı olan meydansa yine bütün olay merkezli metinlerin olmazsa olmazı olarak sefer serencamlarının da bir yapı unsuru olarak somut anlamıyla düşünülmelidir.

³³¹ Emel-salahını: Kişisel ihtiyaçlarını.

³³² Mehterrer: Seyisler.

³³³ Gımışdı: Gülümsedi.

3.5.2.2.3. Âşıkların Yaptırım Gücü

Âşıklara bulundukları çevrede saygınlık kazandıran en önemli özelliklerden biri, Hak âşığı sıfatıdır. Bu sıfatla âşıkların sıradan insanlardan farklı olarak gaybı bildikleri, atalar ruhuyla temas hâlinde oldukları, dualarının ve beddualarının kabul gördüğü gibi ilahî bir ayrıcalıkla donatılmış oldukları inancı hâkimdir. Bu özellikler, İslam öncesi şaman-baksı geleneğine ve Türklerin İslamlaşmasından sonra da ozanlık geleneğinin atası Dede Korkut’a kadar dayandırılabilir³³⁴.

“Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu” anlatmasında kimsenin deli âğabeyinden istemeye cesaret edemediği kızı Beyrek’e isteyen Korkut Ata, Banu Çiçek’in âğabeyi Deli Karçar’ın onu öldürmek kastıyla karşısına çıkması üzerine atına atlayıp kaçmaya başlar. Deli Karçar arkasından yetişip yakalar ve kılıcını kaldırıp ona vurmaya ister. Dede Korkut, “Çalar isen elin kurusun” der ve ilâhî emirle Deli Karçar’ın eli havada taş kesilip asılı kalır. Çünkü “Korkut velâyet issi”dir. Dileği, duası makbuldür. Deli Karçar aman dileyip tövbe eder ve Korkut Ata kargışıyla taş kesilen eli, yine onun alkışıyla eski hâline döner (Ergin, 2008: 126). Hikâyede ozana el kaldıranın eli taş kesilmiş ozanlığını kutsayıp ondan af dilemeden de çözülmemiştir. Çünkü Korkut Ata, Türk inancında öncelikle ozanlık sıfatıyla Allah dostudur. Onun şahsına yapılan haksızlık, ozanlık kimliğine yapılmış olduğu için gayretullaha dokunmakta, inciteni incitmektedir. Gelenek tarihi boyunca sözlü kültürdeki sürekliliğin gereği olarak bu inanışın yansımalarıyla ilgili örnekler çoğaltılabilir.

Bu inanış, Kerem ile Aslı hikâyesinde bir sınanma olarak karşımıza çıkmaktadır. Kerem, Aslı’yı arama yolculuğunda Hasankale’ye geldiğinde halk arasında onun “Hak âşığı” olduğu yayılır. Halktan bazıları onu sınamak ister ve bir adamı ölü diye tabuta koyup Kerem’den cenazesini kıldırmasını talep ederler. Eğer “Hak âşığı” ise tabuttakinin ölü olmadığını bilir, diye düşünürler. Kerem, cenaze kıldırılmayı bilmediğini söylese de kâr etmez. Çaresiz razı olur ve cemaatin önüne geçer. Bunun üzerine cemaatten bir gelip Kerem’e bir tokat atar ve “Sen nasıl aşıhsan ki sağ adamın cenaze namazını gılıpsan” der. Kerem: “Senin torpah başına. Hele aç bah. Sağdı mı, ölüdü mü?” der. Tabutu açtıklarında adamın öldüğünü görürler (Türkmen ve Cemiloğlu, 2009). Bu hikâyede, Âşık Kerem’in gerçek kişi

³³⁴ Konu, bu çalışma içinde “Âşıklık Geleneğinin Teşekkülü” başlığı altında senkretizm yaklaşımıyla incelenmiştir. Ancak icraya yansıyan yönüyle Korkut Ata kimliği üzerinden yeniden örneklendirilmesinde fayda görülmüştür.

olup olmamasından öte bir halk hikâyesi anlatım bağlamı içinde âşıklık sanatına yüklenen anlam ve bu anlamın halkta karşılık bulması ve inandırıcı olmasıdır. Çünkü herhangi bir folklor ürününün mesajındaki inandırıcılık özelliğinin arka planında mutlaka yerleşmiş bir kutsal ögesi mevcuttur. Bu bağlamda dünden bugüne anlatılagelen pek çok halk hikâyesi, sefer serencamı veya serküştelerde sıradan bir vaka içinde sebep sonuç ilişkisiyle açıklanabilecek bir durum âşığa verilen ilâhî ilhamlarla ya da güçle irtibatlandırılmış ve öyle inanılagelmiştir. Bu türden sayısız metinle de karşılaşmak mümkündür. Yakın tarihten verilecek bir örnek bu inanışın çağlar boyu eskimeyişinin delili olacaktır. Âşık Emsalî'nin kargışlama³³⁵ türündeki şiiri, arka planında ve sonucunda acı hikâyeler saklayan bir şiirdir ve bu şiirin yöre halkının inancındaki karşılığı, “âşığın kabul olmuş bedduası”dır. Kangal'ın Zağl köyünde köy ağasının köpeğinin ödürülmesi ve suçun Emsalî'ye atılması üzerine Ağa, âşığın evini yıktırır ve binbir türlü zulümle Emsalî ve ailesinin köyden göçmesine sebep olur (Yılmaz, 2021: 4). Emsalî, bunun üzerine “Müracat Ederim Gani Yezdana” başlıklı kargış şiirini söyler³³⁶. Bu bedduanın ardından ağanın oğlu, karısını vurmuş ve 17 yıl hapse mahkûm olmuştur. Ağa da bu olayın ardından çok yaşamamış, kısa bir süre sonra bilinmeyen bir nedenden dolayı ölmüştür (Yılmaz, 2021: 13). Bu

³³⁵ Kargışlama: Beddua şiiri.

³³⁶ Müraca't ederim Gani Yezdan'a
Gani dünya muhannete dâr eyle
Asla feyz-i necat verme nâdâna
Düşürüp muhannete gamhâr eyle

Bir hayır görmeye evlâtlarından
Emval ata devlet servetlerinden
Kaldırı berekâtını himmetlerinden
Düşürüp muhannete gamhâr eyle

Servetleri düşmanında görünsün
Elde görüp göreceğın bıraksın
Mücrim olsun yüzün boyu sürünsün
Düşürüp muhannete gamhâr eyle

Ala celâlini kibriya hakkı
Habibin serveri enbiya hakkı
Aliyyel-murtaza evliya hakkı
Zalimin hakkını zülfikâr eyle

Ne hacet söylemek hasmın adını
Bilirsın zalimin çün inadını
Asla görmeye bir dünya dadını
Yediği içtiği zehr-i mâr eyle

İlahi ahvâlîm hep sana malûm
İfâdeden aciz günahkâr kulum
Cenâb-ı Feyyaz'a bu arz-ı hâlîm
İndinde müstehap girdigâr eyle (Yılmaz, 2021: 69-70)

durum, aslında bir kişi üzerinden “Hak âşığı” sıfatıyla geleneğe ait bir kimliği dokunulmazlık zırhıyla donatmak anlamı taşımaktadır. Doğal nedenlerle açıklanamayan bu tür durumları ve halk rivayetlerini İlgar Cemiloğlu İmamverdiyev, Azerbaycan sahasından atasözleriyle açıklamıştır: “(...) halkımız, Hak âşıklarını mukaddes kabul ederek bu hususta ‘Âşığı ağlatan gülmez’, ‘Âşık gelen yerde toy bayram olur’, ‘Âşığa el kaldıran üzerine el (halk) kaldırır’ gibi birçok atasözü söylemiştir.” (İmamverdiyev, 2003: 148)

O hâlde ozan-baksı döneminde ozan kimliğiyle şamanların bütün dini törenlerin ve halk hayatının her alanının danışmanı olması başlangıcından getirilen, Dede Korkut Oğuznâmelerinde adı geçen Korkut Ata’nın “Oğuz’un tam bilicisi” (Ergin, 2008: 73) sayılmasıyla devam eden ozana kut atfetme düşüncesi, âşıklık geleneğine de yansımıştır. Âşık da kendi yöresinde sözüne itibar edilen, ilahi ilhamlı olduğu için sıra dışı bir şey yaptığında bile bir bildiği vardır diye düşünülen, emniyetle inanılan, ata dede miras ve işlevini sürdüren bir kimlik olarak varlığını devam ettirmiştir. Elbette sözü geçen ilahi ilhamla âşığın kesb ettiği yaptırım, halk üzerindeki itibarı ve inandırıcılık özelliğidir.

Âşıkların sanatları ve kimliklerine atfedilen manevi kudretin yansımasının inandırıcılık dışında da karşılıkları vardır. Maddi karşılık bu faydalardan biridir. Âşık icrasını sağlayan ağa, bey, paşa, her kimse kendi itibarını korumak için konukladığı âşığı maddi manada doyurmalıdır:

Rüştü paşanın vahtında Dol şeerinnen Dollu Mustafa aşıklılda tanınırdı.
Erzurum’da gavağına³³⁷ çıhan olmamışdı. Oydu ki yanda da gırh şeyirdi ilde bir
defe gelif Rüştü paşadan yüz tümen pul³³⁸, bir at, bir gat livas³³⁹, gızıl saat³⁴⁰,
hal-barat³⁴¹ alıf gederdi. Paşa ele bilirdi ki, bunnarın gavağına çıhan aşih heç
tapılmaz³⁴². Ona sevef bunnara bele barat vermediyin³⁴³.

Gel gör ki, bu dönüş onnar gelen zaman Nahçıvanı Kablayı Han da paşıya
gonah olsun. Han dedi:

- Paşam sağ olsun, bu ne hay-küydü³⁴⁴, olmuya toy işin var³⁴⁵?

Paşa dedi:

- Han, toyum-zadım yohdu³⁴⁶, ancah bir aşih Dol şeerinnendi, ilde bir defe
gelif mennen yüz tümen para, at, fehri livas³⁴⁷, saat, hal-barat, alar, geder çünkü

³³⁷ Gavağına: Karşısına.

³³⁸ Yüz tümen pul: Yüz bin lira.

³³⁹ Bir gat livas: Bir takım elbise.

³⁴⁰ Gızıl saat: Altın saat.

³⁴¹ Hal-barat: İcra karşılığı ücret.

³⁴² Tapılmaz: Bulunmaz.

³⁴³ Ona sevef bunnara bele barat vermediyin: O yüzden bunlara böyle ücret veriyordu.

³⁴⁴ Bağırıtı, çağırıtı, gürültü (Orucov vd. 2006/II: 337)

³⁴⁵ Olmuya toy işin var: Acaba düğün, eğlence gibi bir işin mi var?

bu zor yaşahdı³⁴⁸, bizde de ele yaşah yohdu ki, buna hasım ola. Ne yapım, işte vermeliyem (Saraçlı, 1992: 165).

Paşa, âşığa her yıl bu bahşişi vermediğinde âşığın kendisini hicvedip itibarını zedelemesi endişesi taşır. Çünkü âşıkların en büyük yaptırım gücü sözünde saklıdır. Sözü dilden dile o kadar hızlı yayılır ki her yörenin insanı menfi bir biçimde âşığın diline düşme korkusu yaşar. Artvin'in Sirya nahiyesinde Efkarî'ye bir kabadayının ettiği "Bu nereden türedi" şeklindeki aşağılayıcı hakaret, kahvedekileri panikletir ve Efkarî adama bir taşlama söyler. İhtiyar heyeti, "Âşık bucağımızı hicv eder, âleme maskara oluruz" korkusuyla saygısız kabadayıyı azarlar ve kahveden kovarlar. Sonrasında âşığa aşırı izzet ve hürmet gösterirler (Koşay, 1949: 18-19). Burada da âşıkların sözünün kudretiyle gittikleri yere nizam verme, bölge insanını kendi isteği doğrultusunda yönlendirme yaptırımı karşımıza çıkmaktadır.

Azerbaycan sahasında "Aşık Alının Türkiyə Səfəri" serencamında da bir âşığın sözünün üstün geldiği nispette kudretinin arttığına, sözü yenik düştüğü nispette de bütün gücünü yitirip yerle bir olabildiğine işaret vardır. Nişanlısı Besdi Hanım'a kavuşmak için başlık parası biriktirmek üzere memleketi Göyçe mahalının Gızılvang kentinden Türkiye'ye sefere çıkan Âşık Ali, Qullarbaydar denilen yerde Dağıstan'dan gelen Esmer Hanım'la karşılaşmıştır. Esmer Hanım, karşılaşmadan bir gece önce Ali'yi misafir edip rehin tutması için Ali'nin memleketlisi olan Mehdihan adında birine emanet etmiş ve Mehdixan'ı eğer âşık onunla karşılaşmadan kaçarsa evini başına yıkmakla tehdit etmiştir. O civarda bütün âşıkları bağlamış olduğundan kudretli ve varlıklıdır, yani bu yaptırımı gücü yeter. Etrafında hizmetkârları vardır ve istediğini yaptırmaktadır. Ertesi gün Esmer Hanım'la Ali atışmaya başlamış; Ali'nin her söylediğine cevap verdiğini görünce Esmer Hanım içinden: "Men ne desem, deyesen bu cavavını tapajax. Gel buna ele bir biavırçı³⁴⁹ söz de ki, camahatın qavağında utansın. Deməyə söz tafmasın." diye düşünerek onu utandıracak ifadelerle atışmaya başlamıştır ama Ali de hiç utanmadan cevabını vermiştir. Ali onun bağlamalarını açıp kendisi bağlama dediğinde Esmer Hanım, bahanelere sığınmış ve "Havanın istisi³⁵⁰, sazın sesi benim başıma düşüf. Qoy desin, hamısını birden açajam." demiştir. Ali devam etmiş ancak Esmer Hanım, cevap verememiştir.

³⁴⁶ Toyum-zadım yohdu: Düşünüm falan, bir şeyim yoktur.

³⁴⁷ Fehri livas: Özel bir kıyafet.

³⁴⁸ Yanşah: Âşık.

³⁴⁹ Biavırçı: Ahlakssızca, çok ayıp karşılanan.

³⁵⁰ İstisi: Sıcaklığı, harareti.

Bunun üzerine Ali'nin koruyucusu konumundaki beylerden Mehdixan, Esmer Hanım'ı cezalandırmak istemiştir³⁵¹. Burada anlatıcının anlatım üslubuna bağlı abartılar olsa da iki eksik bir fazla bir güç savaşının varlığı bellidir. Değerlendirme abartı üzerinden değil iktidar mücadelesi üzerinden yapılmalıdır. Kudretin Esmer Hanım'dan Mehdihan'a geçmesini âşıklıkta zayıflık göstermekten dolayı gücün de el değiştirmesi olarak açıklamak gerekir. Esmer Hanım âşıklık sanatında güçlüyken Mehdihan'ın evini başına yıkmakla tehdit edebiliyor evine nöbetçiler gönderebiliyorken yenilgiye uğradığında Mehdixan onu boyun bağından tutup sürükleyebilmektedir. Burada fiillere takılmamak, kimin kimi cezalandırma yekisine sahipken yetkinin niçin, kime geçtiğine ve nasıl kullanıldığına bakmak gerekir. Buradan hareketle toplum içinde âşıklığın yaptırım gücünün sözün gücüne paralel olduğu sonucuna ulaşılabilecektir. Mehdihan'ın Ali'ye: "Aşix Alı, bunun canı da, pulu da sana halaldı. Nə desən, o da olajax." şeklindeki hem yetki bağıışı hem gövde gösterisi de galibiyet sonucunda hemşehrisi Ali'nin sözünün gücü sayesinde kazandığı bir çeşit iktidardır (AFK/XVII: 392-400).

"Pəhlivan Ağaynan Çələbi Pəhlivanın Görüşü" serencamında ise âşıklığın sahibine kazandırdığı saygınlık ölçütü ve bu saygınlığın elde ettiği bir kazanım söz konusudur. Çorru Mehemed'in bir dostunun oğlunun kız alıp vermesiyle ilgili çıkan sorunu halletmek üzere oğlan babası, problemi çözmek üzere âşığın halk nezdindeki itibarına başvurmuş ve haklı çıkmıştır. Çünkü onun isteyip de oğluna alamadığı kızı yine onun oğlu için Çorru Mehemed istemiş ve âşıklığının hürmeti sayesinde de almıştır.

Di gəl qız tərəfi, yanı qız atası bir əz işi uzadırdı, çəmxəm eliyirdi³⁵². Nəlacax, qıza bir-iki dəfə elçi getdilər Qızın atası gah dedi: "qız uşaxdı", gah dedi: "hələ qoyun bir əz fikirşəh görəh". Bir söznən hacı-bucu atdı. İş belə görən oğlan atası "xeyir işi" gecihdirməzlər- deyif Çorru Məhəmmədin yanına getdi. Hal-hekatı ona danışdı ki, belə, belə. Qızın atası mənim ağzımı daşdığa salır. Mana comərliş elə. (...)

Çorru Məhəmməd Möhsün ağıya dedi: - Biz qardaşdız dəyilişmi, ağa? - Həlvət ki... Nə oluf ku axı?! - Bə sən qızı niyə mənim dosdumun oğluna vermirsən? - Sən ha vaxt mənim qapıma gəldin ki, mən də vermədim... Qız qurbandı sana. - Bu, başqa məsələ. Beləcə qızın atasının razılığını aldılar. Bir neçə günnən sonra toya başdamax qərarına gəldilər (AFA/8: 325).

Görüldüğü gibi burada sayılmayan veya örneklenmeyen pek çok itibar alanı, âşıklar için toplum içinde yaptırım gücü anlamına gelmekte ve âşıklar bu güçle toplumda işlevsel rolünü geçmişte olduğu gibi bugün de devam ettirmektedir. Bunun

³⁵¹ "Mehdixan Əsmər Xanım'ın boyunbağısından tutuf sürüdü meydanın ortasına." (AFK/XVII: 400).

³⁵² Çəmxəm eliyirdi: Nazlanıyordu.

en güzel örneklerinden biri Çukurova’da usta bir âşık olarak yaşarken adına şenlikler düzenlenen ilk âşık olma vasfı taşıyan Âşık Feymanî’dir. Kendisinin böyle bir talebi olmaksızın memleketinin insanları, âşığın geleneğin çağımızdaki en usta temsilcisi oluşuna vefayla 1997 yılından bu yana her kasım ayının ilk haftasını “Âşık Feymanî Şenlikleri” adıyla kutlamaya devam etmektedir (Karınlı, 2022: 56). Bu, âşıklığa ve memleket kültürüne adanan koca bir ömrün toplum nezdinde sağladığı saygınlık ve yaptırımın vefaya dayalı geri dönüşüdür.

3.5.2.2.4. Bağlama ve İtibar Kazanma

Sefer serencamları içinde yer alan anlatmaların çoğunda; bir fasıl icrası içinde, bir düğünde, bir sohbet meclisinde, yakın dönemlerde bir şenlik veya festivalde yahut akademik bir başka bir gerekçeyle âşıklar arasında gerçekleşen karşılaşmalar vardır. Umay Günay’ın belli bir icra töresine sahip olmak ve bu töre gereğince yürütülmek bakımından “sistemli deyişler” olarak adlandırdığı bu manzum diyaloglarda (Günay, 1999: 25) genel olarak izleyiciler önünde sazın-sözün, makamın, bilginin ve geleneğe hâkimiyetin sınıandığı bir yenişme esastır. Âşıklık, özellikle gezgin âşıklık, beraberinde rakipliği de bulunduran bir olgu olduğu için gelenek aktörü âşığın sürekli bir dinamizim ve gelişim içinde bulunması gerekmektedir. Kendini ve söylemini sürekli geliştirmeli her gün ve her saat yeni şeyler öğrenmelidir. Bunu yapmadığı durumda yaşayacağı itibar kaybı, sanatı adına geri dönülemez bir değer yitimine neden olabilir. Rakibinin bildiği ama onun bilmediği bir şey, âşığı köleleştirebilir. Çünkü özellikle sefer süreçlerinde âşıklar, diğer âşık karşısında irticalleri ve sözlerinin gücüyle varlık gösterirler. Gittikleri yerlerin âşıklarıyla deyişirler ve geleneğe dair geçmişten getirdiklerinin, sanat kabiliyetinin, sazının-sözünün, görgü ve bilgisinin, gücü yüksek olan diğerine galip gelir. Mat olup yenilmeye “bağlanmak, haps olmak” denildiği gibi yenmeye “üstün gelmek” yenişemeyip berabere kalmaya ise “denk gelmek” denir (Uraz, 1979: 1619). Öncelikle mecliste bulunan en yaşlı âşığın yahut onun müsaadesiyle konuk âşığın açtığı ayakla başlayan karşılaşmada ayağı açan âşığın ilk olarak tapşırmasının³⁵³ ardından rakipler, geniş ayaklarla birbirlerine nazireler söyleyerek yenişememişse

³⁵³ Halk şairleri mahlaslarını son dördlükte kullanır. Âşıklar dilinde bunun adı tapşırmadır. Tapşıрма; “kendini tanıtmak, bildirmek, arz etmek” anlamına gelir. Âşık karşılaşmalarında, hangi âşık ayak açıyorsa veya önden gittiyse, karşılaşmaya tapşırmak suretiyle son vermek de onun hakkıdır. İkinci âşık daha önce tapşıramaz, aksi takdirde mat olmuş sayılır. Tapşıramayan (cevap veremeyen) âşık yenilmiş sayılır (Türk Ansiklopedisi’nden akt. Namkoç, 2020: 272)

dar ayaklarla da atışırlar. Bu aşamada birbirlerini hedef alan ağır sözler de söyleyebilirler³⁵⁴. Bunda da galip mağlup belli olmayınca lebdeğmezlere başvururlar³⁵⁵. Bütün aşamalar geçildikten sonra nihai tercih, muamma adıyla da anılan bağlamalardır. Karşılaşmada rakipler birbirini âşık şiirinde bir deyişme çeşidi ve nazım türü olan “muamma” (Hacıyeva vd.,1999: 18) ile imtihan ederler. Muammalarda rakip âşığa manzum bilmece formunda sorular yöneltilir³⁵⁶. Bu sorularda özellikle dini tasavvufi konular, dinler ve peygamberler tarihi, kâinatın ve insanın yaratılışına dair mitik ve mistik inanışlar, menkıbevi temalar tercih edilir. Âşık, aynı ölçü ve kafiyeyle muammayı cevaplayıp açabilirse³⁵⁷ galip; açamazsa mağlup sayılır³⁵⁸. Galip gelen âşık, diğerini bağlamış olur ve bağlanan âşık, hem itibarını ve sazını hem gelirini hem de hâmisini kaybeder. Bağlayan ise diğerinin üzerinde söz sahibi olduğu gibi bütün bunlara da hak kazanır. Dilerse galip olduğu yerdeki âşıklar arasında hüküm sahibi olup kalabilir. Dilerse koruyucu sıfatı taşıyan makam ve itibar sahibini razı etmek suretiyle söz konusu mekândan ayrılabilir.

³⁵⁴ Yalnız Alevi-Bektaşî erkânında da âşık karşılaşmaları mevcut olmakla birlikte “Özellikle atışma bölümü farklılık göstermekte, taşlama bölümü ise genelde yoktur. Bu iki bölüm, yöre âşıklarında bilerek yapılmamaktadır. Sebebi ise “âşık kem söylemez” fikridir. Âşık, misyonu gereği tüm canlıyı sever, özünü fakir görür. Kendisi âlemden ednadır. Karşılığı ululaması gerektiği yerde yeremez, kem söyleyemez. Bunu yapan aşk sahibi olamaz. Bu sebeptendir ki Alevî-Bektaşî âşıkları sefil, edna, fakır, kul gibi sıfat mahiyetinde mahlaslar kullanırlar. Atışma bölümü de aynı şekildedir. Karşılıklı deyişilerek, ama söz keme varmaz. Misyon buna izin vermez. Soru-cevapta dahi karşı âşık, sorulara cevap veremez veya yanlış cevap verirse âşık taşlanmaz, zayıf ilan edilmez. Tersine aynı âşık, soruların cevabını edep çerçevesinde, öğretici yumuşaklığı ile cevaplandırır. Tabii ki bu maddeyi kale almayan ozan/âşık/şairler de vardır. Lakin eskiden gelen gelenek, âşığın kem söylememesi üzerinedir. Âşığın canına tak dediğinde nadiren de olsa –ki bu örnekler karşılaşma, atışma dışıdır- eleştiri maksatlı söylenen ağır sözler de vardır.” (Akbulut, 2021: 241-242).

³⁵⁵ İlk ayak bitince ikinci âşık yeni bir ayak açar. Karşılaşma aynı usulle devam eder. Yarışma devam ettikçe açılan ayak gittikçe dar ayak şeklini alır. Çok az kafiye olabilecek sözleri kullanarak açılan ayaklara “dar ayak”, belli bir sayıda kafiye olabilecek sözleri kullanarak açılan ayaklara da “kapalı ayak” denir. Deyişme karşılıklı soru-cevap şekline döner. Âşıklar bu yolla birbirlerinin bilgi ve hünelerlerini ölçerler. Lebdeğmez gibi zor şekillere başvurulur. Bu yollarla karşısındakini mat eden âşık, neticede rakibini hicve başlar, taşlama ve takılmalarda bulunur (Artun, 2013: 75). Lebdeğmez, dudak ünsüzleri olan b, m, p ünsüzlerini kullanmadan söylenmiş şiir. (...) Müstakil olarak söylenebildiği gibi karşılaşmalar sırasında da ortaya konulabilmektedir (Kaya, 2020: 327).

³⁵⁶ Bu muammalar, âşık şiirinde özellikle anonim bilmecelelere benzeyen semai kahvehanelerinde kahvehanenin duvarına üç ya da dört köşeli bir tahtaya yazılarak asılan ve “muamma asmak” söz grubuyla karşılanan muammalardan farklıdır. Askı muammalarda bir nesne sorulur ve kahveye gelen âşıklar, bu muammayı çözüp karşılığında vadedilen ödülü almaya çalışır. Bu çözme işine “muamma indirmek” denilir (Kaya, 2020: 656). Muamma indirmek için irtical aranmaz ve âşığın düşünmek ve çözmek için bazen saatlerce günlerce zamanı olabilir. Oysa karşılaşmalarda âşıkların birbirine karşılıklı manzum olarak sordukları muammalar irticalen sorulur ve irticalen anında cevap beklenir.

³⁵⁷ Azerbaycan şiirinde muammanın diğer bir adı da “kilitleme” anlamında gıfilbenddir (Hacıyeva vd., 1999: 63).

³⁵⁸ Bütün karşılaşmalarda aynı aşamaların veya aynı icra sırasının gözetilmesi şart değildir. Karşılaşmanın seyri daha çok izleyicilerin beklentileri, alışkın oldukları icra seyri ve âşıkların kendi şahsî tecrübeleri ve eğitimleriyle taşıdıkları özgün sanat kabiliyeti ve yöresel gelenek çerçevesinde şekillenir.

Çünkü kaybedenin özgürlük alanı sınırlanmış ve âşık kendi ihtiyarını yitirmiştir; buna karşılık galip gelen, kendi ihtiyarını kendi eline almış, sazının-sözünün hakkıyla kazanmış demektir. Bağlanan âşık, kendisini bağlayan âşığın çırağı gibi hatta bir nevi kölesi gibi olur artık. Sazıyla birlikte kaderini de rakibinin eline teslim etmiş sayılır. Onun izni dışında bir hareket alanı yoktur. Eğer isterse sazını elinden alıp kendine mahkûm eder, isterse alicenaplık gösterip affeder ve sazını ona bağışlar. Bu, bağışlayan âşığın şanını daha da yüceltir. Yenilen âşık sazını yenenin önüne koyduğunda yenen yaşça da büyükse elini öpüp af diler. Bu duruma galip gelen büyüklük gösterip sazını geri verebilir. Ancak karşılaşma sırasında birbirine çok öfkelenmişlerse galip taraf mağlubun sazını alıp başına vurarak kırabilir. Halkın itibar ölçüsü de yenenin tarafındadır. Galibi baş tacı eder. Hele bu meydan edilme serüveninde birden fazla galibiyet elde ettiyse namı gitgide yayılarak dillere destan bir şöhrete kavuşur (Uraz, 1979: 1619). Karşılaşma çok kırıcı geçse de affetme konusunda bazı âşıklar, yüce gönüllü davranabilirler. Kılıççı Mustafa'nın Şenlik'in arkasından "O kim şairlik kim, o aşk bâdesi yerine basma suyu (gübre suyu) içmiş." (Özbek, 1969: 28) demesi üzerine Şenlik'in Kars'a mahkemeye giderken yolunun düştüğü İynezor'da Âşık Mustafa ile karşılaşması sonunda galip gelmesine rağmen kendisine ağır sözlerle hakaret eden âşığa cömertlik edip affetmesi, aslında Kılıççı Mustafa'yı yüce gönüllülüğüyle daha da ezmesi anlamına gelmektedir:

Bin tümenlik³⁵⁹ kıymetini
İndirir bir pul ederem
El içinde yitkin salar³⁶⁰
Meskenini çöl ederem
(...)
Boynuna takar yuları
Çalabdara³⁶¹ kul ederem
Katar zümre, tayfasına
Her hımara³⁶² döl ederem

Eri ölmüş avrat teki³⁶³
Döğdürürem dizlerine
Bekar kocakarı gibi
Melül koyar dul ederem
(...)
Yüzünü çevir bu yana
Kalbi kirli salahana³⁶⁴

³⁵⁹ Tümen: Eski para, lira.

³⁶⁰ Yitkin salmak: Sürmek, kaybetmek.

³⁶¹ Çalabdar: Çoban.

³⁶² Hımar: Eşek.

³⁶³ Teki: Gibi.

³⁶⁴ Salahana: Başiboş.

Seni katar ol tayfaya
Nafakanı yal ederem
(...)
Kul Şenlik'in bu sözleri
Dokunsa dağı eritir
Zebun³⁶⁵ kertenkele gibi
Süksününü³⁶⁶ kıl ederem

Âşık Mustafa, Şenliğin bu sözlerine cevap veremediğinden yenilmiş sayıldı. Sazını getirip Şenliğe teslim etti, ona “usta” dedi. Şenlik, Âşık Mustafa'nın sazını geri verip “Bir daha gücünün yetmediği kayalara sarılma, başından büyük sözler söyleme.” diye nasihat etti (Özbek, 1969: 30-34).

“Âşığın ağzı dili sazıdır. Âşık onu her şeyden korur. Bunun için de ‘Kel başından, âşık da sazından korkar.’derler.” (Uraz, 1979: 8619) Yenilgi, sadece âşığın sazını rakibine teslim etmesi ve o civarda sanat icra edip etmemesiyle ilgili de değildir. Tıpkı esirlik gibi bir yerden bir yere kalıp gitmek de dâhil yenildiği âşığın ihtiyarı olmaksızın karar verememe, kımıldayamama anlamlarına da gelmektedir. “Şair Ağacan'ın Erzurum Səfəri” anlatmasında Dollu Mustafa, Ağacan'ın sorduğu üç muammaya cevap veremez³⁶⁷ ve oradan gitmeye yeltenir. Bunun üzerine onun himayedarı olan Rüştü Paşa, yenilen âşığın kendi iradesiyle oradan ayrılamayacağını ihtar ederek Dollu Mustafa'yı durdurur: “Dollu Mustafa galhdı getmeye, Paşa dedi: - Olan, anasını satdığım, hıncır oğlu, senin ihdiyarın o şayırdadı, o ihdiyar verdi mi ki, gaçmah istiyorsan?” (Saracılı, 1992: 179).

Görüldüğü gibi karşılaşmanın sonucunun âşığa kattığı veya kaybettirdiği şey, başlı başına bir varlık ve yokluk alanıdır. Bu yüzden İlhan Başgöz, biyografik halk hikâyelerinden hareketle karşılaşmaların âşığın gelenek içinde varlık göstermesi için gerekli olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre âşık, gücünü ispet etmek için rekabete girmeli ve bu rekabetten muzaffer olarak çıkmalıdır. Bu sürecin de belli bir geleneğe tabi olması gerekir. Âşıklar, karşılaşma içinde saz-söz-makam birlikteliği içinde birbirine

³⁶⁵ Zebun: Aciz, zayıf.

³⁶⁶ Süksün: Boyun, ense.

³⁶⁷ Bir sehreda on beş gazı oturmuş, (gazı: kadı)

Onnarın taht üsde bir gararı var.

Heresinde dohsan iki el gördüm,

Cesed bir, gerden üç, bir de seri var.

Dohsan min molladı, dohsan min seyid, (seyiD. peygamber soyundan gelen)

Dohsan min biyaban, dohsan min meyit, (biyaban: çöl)

Çemengahda gördüm dohsan min şehit,

Dohsan min şehidin bir mezarı var

Ağacan ohuyar sana bir aye, (aye: ayet)

Mehammed ne günü geldi dünyeye?

Eli be harada tüşdü söydaya?

Ya deenler kimdi, ne nezeri var? (Saracılı, 1992: 176-177)

manzum sorular ve bilmeceler sormalı, aynı form dairesinde sorular ve bilmeceler cevaplanmalıdır. Ölçüye ve kaideye uygun cevap veremeyen âşık, yenilmiş sayılır ve sazını diğer âşığa teslim eder. Başgöz, bu seremoninin hemen bütün biyografik halk hikâyelerinde mevcut olduğunu ve sürekli seyahat eden kahraman âşığın gittiği her mekânda bir ya da birkaç âşıkla karşılaşp onları yendiğini ifade etmiştir (Başgöz, 2016: 295). Sefer serencamları da daha çok meşhur âşıkların galibiyetlerinin dillendirildiği karşılaşmaların icra hikâyeleri ve onların bulundukları çevrede nam salıp itibar kazanmalarının sözlü gelenekteki vesikalarıdır. Bu bağlamda Türkiye sahasında karşılaşmaların mahiyeti ve icra töresiyle ilgili Umay Günay'dan da iktibasla "Karşılaşma, Deyişme, Atışma Terimlerinin Mahiyeti" başlığı altında bilgi verilmiştir. Amaç ve nitelik bakımından Türkiye sahasındaki karşılaşmaların Azerbaycan sahasından farkı yoktur. Ancak söze başlama, bölümlenme gibi karşılaşmanın heyeti açısından bazı gidişat farklılıkları vardır³⁶⁸. Ancak her iki sahada da amaç genişerek

³⁶⁸ Azərbaycan aşığı ədəbiyyatında daha yayqın olan deyişmənin bir neçə mərhələsi var. Birinci mərhələ "dəvət", ikinci mərhələ "hərbə-zorba", üçüncü mərhələ aşıkların bacarığını nümayiş etdirən "ayaq vermək" mərhələsidir. Dördüncü mərhələ "qıfılənd" adlanır.

"Dəvət" mərhələsində tanınmış bir aşığı başqa bir ustad aşığı söz meydanına çəkir. Məsələn: Zərnigar xanımla Aşiq Valehin deyişməsində ("Valeh və Zərnigar dastanı") Zərnigar xanım Aşiq Valehi söz meydanına belə dəvət edir:

Bizdən salam olsun, ey Aşiq Valeh,
Əgər aşiq isən bu meydana gəl.
Ya aşıqlıq ismin götür üstündən,
Ya hünərin varsa, bu meydana gəl!

İkinci mərhələ "hərbə-zorba" mərhələsidir. Bu mərhələdə hər aşiq elmə, aşıqlıq sənətinə nə dərəcədə vaxif olduğundan danışır, rəqibinə zərbə vurmağa çalışaraq, ona hərbə-zorba gəlir. Məsələn: Aşiq Alı ilə Aşiq Hümmətin deyişməsindəki hərbə-zorba mərhələsi belədir:

Aşiq Alı:

Mən rəhmət söylərəm kamil ustada,
Ərz etdi dərsimi düzünə yazdım
Köçməsin ünvansız türfə gözəllər
Vəsfini mahparə üzünə yazdım.

Aşiq Hümmət:

Mənim də ustada min rəhmətim var,
Belə eşitmişəm, belə də yazdım.
Ömür boyu gözəl düşmür dilimdən
Görəndə bir qara telə də yazdım

Deyişmənin üçüncü mərhələsində aşıklar ilk sözü söyləmə texnikasını nümayiş etdirir. İlk sözü söyləyən aşiq hansı şeir şəklini seçirsə, hansı hava ilə oxuyursa, hansı rədiflə şeir söyləyirsə, qarşısındakı aşiq də eyni yolu izləməlidir. Aşağıdakı nümunə dediklərimizə bir nümunədir:

Molla Cümə:

Ay ağalar, bircə baxın
Görün necə yar oynayır.
Naz edir, süzür gedir,
Sevdiyim aşkar oynayır.
Al yanaq, billur buxaq
Zənaxdanı nar oynayır,

âşıklık kudretini göstərməkdir və uzun sürən çətin âşık müsabakalarında qarşılaşmanın galibi, genelliklə “bağlama” adıyla da bilinen “muamma” bölümüylə belirlənəkdir. Sonrasında kaybedən âşıkla ilgili galip âşığın onun soyunu sopunu hicvedən bir sicilleme və ya taşlama söyleməsi də gələnləşmişdir.



Əl vurun, geridə durun,
Balaca dilbər oynayır
Xəyyat Mirzə:
Həzrat, bircə baxın,
Gör necə dilbər oynayır.
Gül zərif, dəsti zərif,
Dəstində güllər oynayır.
Nazənin ağ üzünə,
Düşübdü tellər oynayır.
Səsinə həvəsinə,
Çar çəkib ellər oynayır.

Deyişmənin “qıfılənd” adlanan dördüncü mərhələsi aşıkların bir-birinə sual-cavabıdır. (...) Qıfıləndə Azərbaycan aşıklarının yaradıcılığında çox təsadüf edilməkdədir:

Ləzgi Əhməd.
O nədir ki, dayanıbdır dayaqsız,
O nədir ki, boyanıbdır boyaqsız.
O nədir ki, doğar əlsiz-ayaqsız,
Üç ay keçər ayağı var, əli var.

Xəstə Qasım:
Göy bir qədər dayanıbdır dayaqsız,
Ayla gündür, boyanıbdır boyaqsız.
Qurbəğadır doğar əlsiz-ayaqsız,
Üç ay keçər ayağı var, əli var (Hacıyeva və Rıhtım, 2009: 46-48).

4. SEFER HİKÂYELERİNDE EPİZOT VE MOTİFLER

Âşık seferi serencamları her ne kadar anlatıcısı, anlatım bağlamı, dinleyicisi, anlatım üslubu ve metin karakteri bakımından halk hikâyeleriyle büyük benzerlikler gösterse de gerçeklik algısı ve sefer serencamlarında hikâyenin yalnızca seyahate mahsus olması, hikâyelerin içinde seferin gerçekleşmesi değil seferin seyrinde hikâyeler oluşması gibi yönlerden farklılık arz eder. Her ikisinde de üslubun ve metnin kurmaca olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Ancak başlı başına sefer anlatması olmayan ve “yaşadığı muhakkak olan âşıkların” biyografik öyküsünün anlatıldığı halk hikâyeleri içinde de sefer serencamları yer alabilir.

4.1. Sefer Hikâyelerinin Epizotları ve Epizotlarına Göre Serencam Tahlili

Epizot, anlatmaya bağlı edebî metinlerde olay örgüsünde metin akışını değiştiren yeni olaylar silsilesini başlatan bölümlenmelere, diğer adıyla metin halkalarına verilen addır. Masal, destan, halk hikâyesi gibi sözlü kültür ürünlerinin kendine has epizodik bölümlenmeleri vardır. Doğan Kaya, bir halk hikâyesinin genellikle dokuz epizot taşıdığından bahsetmiştir: “1. Kahramanın ailesi, 2. Kahramanın doğumu, 3. Kahramanın eğitimi, 4. Kahramanın âşık olması, 5. Kahramanın sevgiliyle karşılaşması, 6. Kahramanın gurbete çıkması, 7. Vuslata engel olan kişiler ve sevgilinin başkasıyla evlendirilmek istenmesi, 8. Kahramanın memleketine dönüşü, 9. Sonuç.” (2020: 367)

Literatür içinde pek çok halk hikâyesinin epizodik bakımdan tahlilleri yapılmış ve değerlendirilmiştir. Ancak sefer serencamları üzerinden ayrıntılı bir epizodik incelemeye rastlanmamıştır. Bu bağlamda sefer metinleri üzerinden ve özellikle çalışmanın sınırlılık alanı olan Azerbaycan ve Türkiye sahasından birer sefer metni seçilerek genel hatlarıyla epizotları çıkarılmıştır. Tespit edilen epizotlar çerçevesinde Azerbaycan sahasında “Âşık Alının Türkiye Səfəri” (HDD: 322-368), Türkiye sahasında ise “Mahirî ile Mahitaban” (MMH: 23-80) serencamları örneklem metin seçilerek tahlil edilmiştir. Her iki metin de tek varyant üzerinden incelenmiştir. Mevcut sefer metinleri dikkate alınarak 13 epizot çıkarılmıştır:

- 1) Âşığın Adı ve Ailesi
- 2) Erginlenme Süreci (Âşıklığa Başlaması)
- 3) Olgunluk Süreci
- 4) Gücü ve Şöhreti

- 5) Sefer Nedeni ve Sefere Çıkması
- 6) Ulaşılan Hedef ve Âşık İçin Hazırlanan Meclisler
- 7) Sefer İçinde Seferleri
- 8) Âşığın Koruyucuları (Himâyedarları)
- 9) Âşığın Karşılaşmaları
- 10) İcranın Seyri
- 11) Âşık İçin Hazırlanan Meclislerin Sonu
- 12) Seferin Sonu
- 13) Dönüş Süreci ve Dönüşte Karşılaşılan Durumlar

4.1.1. “Âşık Alının Türkiye Səfəri”nin Epizodik İncelemesi

“Âşık Alının Türkiye Səfəri” Hikâye Özeti³⁶⁹: Âşık Ali, Gızılvang kentinde kendi memleketlisi olan Besdi Hanıma’a âşık olur. Kızın babası varlıklıdır fakat Ali’nin babası, soylu ve varlıklı bir adamken fakir düşmüştür. Besdi’nin babası, kızı vermemek için çok fazla başlık parası ve düğün ihtiyacı çıkarır ve Ali’nin babasına bir yıl mühlet verir. Ali, başlık parası kazanmak için Türkiye’ye sefere çıkar ve sefer esnasında pek çok âşıkla karşılaşır. En son Esmer Hanım adında bir kadın âşığı mat ederek gerekli düğün harcını ve başlık parasını tedarik edip geri döner. Ancak Besdi’nin babası, Ali’nin dönmesini beklemeden kızını başkasına vermiş, Ali’nin döndüğü gün Besdi’nin düğünü kurulmuştur. Ali düğün yerine gider. Meclis heyetinin araya girmesiyle Niftalı Bey yumuşar, düğünü bozar ve kızını Ali’ye vermeye razı olur.

1) Âşığın Namı ve Ailesi: Göyçe mahallının Gızılvang kendinden Kalvayı Mirze’nin ve Fatma Hanım’ın oğludur.

2) Erginlenme Süreci (âşıklığa geçişi): Üstadı Ağ Âşık’tır. Usta çırak geleneği içinde yetişmiştir. Ağ Âşık mahlaslı Âşık Allahverdi Gızılvang’de bir toy meclisinde Ali’yi dinleyip beğenmiş ve çırak edinmiştir. Âşık Ali 10 yıl Ağ Âşık’a çıraklık etmiştir (HDD: 324).

3) Olgunluk Süreci: Âşık Ali üstadına on yıl çıraklık ettikten sonra ustası, bir toy meclisinde ona icazet verir ve meclisi onun geçirmesini ister. Ali, onu utandırmaz, ustası o kadar şevke gelir ki onunla deyişmek ister. Ustayla çırak

³⁶⁹ Söyleyenler: VI Ümumdünya gençler festivalı laureatları Aşık İmran Hesenov, Aşık Mahmud Memmedov (HDD: 369).

deyiştikten sonra Ali, en son düğünün başarıyla duvakkapamasını okur ve ustasından icazet almış olur: “- Ya Allah!-deyib, Alıya bir ustad şillesi çekdi ki, sesi Ala dağda eks-seda verdi. Uzun illerden beri ustadının şillesini gözleyen Alı, Ağ Aşığın mübarek ellerini öpdü.” (HDD: 325).

4) Gücü ve Şöhreti: Ali’nin hem âşıklığının namı hem de yakışıklılığı (HDD: 327) bölgeden bölgeye yayılır. “Yerler gulaglı olar-demişler. Aşıq Alının çalib-çağırması ıldırım sür’eti ile İravana yayıldı. Mirzalı hanın drahtını o günden sonra ziyaretgaha çevrildi. Drahtında iyne salsan yere düşmezdi. Mirzalı hanın sümüyü şırtıg çalırdı.³⁷⁰” (HDD: 334)

5) Sefer Nedeni ve Sefere Çıkması: Besdi Hanım’ın babası Niftalı Bey; Ali’nin babasından kızını Ali’ye verme karşılığında 3000 manat başlık, iki altın bilezik, bir altın saat, bir altın taşlı yüzük, iki küheylan at, iki yavrulu deve, elli beş koyun, elli koç, beş kısır inek ve bunun yanında kırk gün sürecek düğün harcı (herc-zad) ister (HDD: 330). Ali’nin babası Kalvayı Mirze, şartları kabul eder ve yörenin aksakallarıyla Niftalı Bey’in evine gidip onların huzurunda Besdi Hanım’a oğlu için nişan takar, Niftalı Bey’den de hazırlıklar için bir yıl mühlet alır. Akşam evlerinde döndüklerinde Alı’nın toylara giderek para kazanmasına kara veriler. Bunun üzerine Ali, istenenleri ve başlık parasını tedarik için hemen ertesi gün İrevan’a sefere çıkar (HDD: 333).

6) Ulaşılan Hedef ve Âşık İçin Hazırlanan Meclisler: Ali’nin seferlerinin ilk durağı, İrevan’da Mirzalı Han’ın kahvehanesidir. İrevan’daki ilk toyuna da buradan gider (HDD: 334). Daha sonra Âşık Duraxan’la Rumeli’ne (Anadolu’ya) Rumlu Cafer Paşa’nın oğul toyuna gider, ardından İstanbul’a geçer, oradan Ağrı Dağı eteklerinde eşkıya baskınına maruz kalır, kurtulduktan sonra İrevan’a uğrar, Âşık Samed ve Esmer Hanım’ı orada bıraktıktan sonra Göyçe’ye döner. Âşık Ali için İrevan, Anadolu ve İstanbul’da olmak üzere üç yerde meclis hazırlanır. Ayrıca yolculuk esnasında uğrak yerlerinde de deyişler, türküler söyler.

7) Âşığın Sefer İçinde Seferleri: Âşık Ali, başlık parası ve düğün harcı biriktirmek üzere çıktığı yolculukta aslında Göyçe ve civarında dolaşıp para kazanmayı hedeflemişse de talihi onun yolculuğunun yönünü çok daha uzaklara çevirir ve serencama adını veren “Aşıq Alının Turqiye Səfəri” gerçekleşir. İrevan’daki meclisi sırasında onu dinleyen Âşık Duraxan, Ali’yi çok beğenir ve ona

³⁷⁰ Sümüyü şırtıg çalırdı: [Neşesinden, sevincinden] kemikleri, tempo tutup oynuyordu.

kendisine çırak olmasını ve birlikte seyahat etmelerini önerir. Ali kabul etmez ancak Duraxan, “Bu gece misafirim ol” bahanesiyle hileyle onu evine götürür. Ali, oradayken Rumlu Cafer Paşa’dan gelen nameyle Duraxan Rumeli’ne davet edilir ve Âşık Ali’ye birlikte gitmeyi teklif eder. Ali, “-Ustad! Ele men özüm de toy tedarükündeyem. Ve’dime nahelef çıha bilmerem³⁷¹. Ele Buralarda da nemerim³⁷² babatdır³⁷³. Menim Rumda ne itiyim var?” dese de Cafer Paşa’nın askerleri “- Gede, pezevengin birisi! Nasıl Cefer Paşanın düğününe varmıyorsın? Gavurun biri gavur! Ben sene yüz zopa vuryorum, onda sen pek eyi gedyorsın.” (HDD: 336) diyerek âşığı cebren Rumlu Cafer Paşa’nın oğul toyuna, Anadolu’ya götürürler. Daha sonra Esmer Hanım’ın Ali’ye bir nameyle meydan okumasıyla İstanbul’a oradan da dönüş yolunda yine İrevan’a seferler yapar ve en sonunda memleketi Gızılvang’e ulaşır.

8) Âşığın Koruyucuları (Himâyedarları): İrevan’da Mirzeli Bey, Rum’da Cafer Paşa, âşığın seferler sırasında sanatının gücü sayesinde kazandığı himâyedarlarıdır. Ancak İstanbul’da Göyçeli Hacı Ağa, onun hemşehrisidir ve bu saikle onu himâye etmek ister. Hacı Ağa, İstanbul’un hatırı sayılır kişilerindendir. Âşık Ali’nin Esmer Hanım’la karşılaşmak üzere İstanbul’a geldiğini duyunca oğullarını Ali’yi karşılamaya gönderir. Âşığı evinde konuklar ve ona Esmer Hanım’ın 18 âşığı bağlayıp ellerinden sazlarını aldığını, kendine köle ettiğini anlatır. Onu yenmenin zor olduğunu, kendine güveniyorsa karşısına çıkmasını aksi takdirde dönüp gitmesini söyler.

Ayrıca Hacı Ağa oğluyla gönderdiği bir mektupla Esmer Hanım’ı da konuklarından haberdar eder ve ondan Âşık Ali’ye zulümkar davranmamasını rica eder. Eğer öyle yaparsa kırılabacağı ve kendisinin de ezilmiş olacağını beyan eder.

9) Âşığın Karşılaşmaları ve Karşılaşma Mekânları: Âşık Ali; Rumeli’nde Cafer Paşa’nın konağında Âşık Yığval’la karşılaşır. İstanbul’da ise Başmeydan denilen meydanda Esmer Hanım’la karşılaşır. Âşık, İrevan’da toy meclisi geçirmiş; karşılaşma yapmamıştır.

10) İcranın Seyri: “Âşık Alının Türqiye Sâfêri” serencamında âşığın ilk icrası, çıraklığına talip olduğu Ağ Âşık’ın huzurunda söylediği usta malı söyleme sadedinde bir güzellemedir ve şiir, Ağ Ağ Âşık’a aittir. Bu icrası, onun çıraklık serüvenini başlatan

³⁷¹ Ve’dime nahelef çıha bilmerem: Sözümden dönemem.

³⁷² Nemer: Bahşış, kazanç.

³⁷³ Babat: Orta halli, ne çok iyi ne de çok kötü (ATS/I: 79).

icradır (HDD: 324). Daha sonra ustasıyla seyahatlere çıkar. Gittikleri bir toy meclisinde ustasının isteğiyle aralarında bir deyişme yaşanır ve Ali'nin erginlenmesinin sonlanıp olgunlaşma sürecinin başladığı icazet, bu meclisin sonunda gerçekleşir. Aynı mecliste “Hagg gapısı” makamında bir muhammes söyler (HDD: 324-326).

Ali'nin Besdi Hanım'a sevdasını annesi Fatma Hanım'a anlattığı deyişlerin (HDD: 327-328) ardından âşığın babası Kalvayı Mirze, kızı oğluna ister ancak kız babası Niftalı Bey'in şartları çok ağırdır. Ali; Besdi'nin babasının yazdığı kağıdın içindekileri ve Besdi'den vazgeçemeyeceğini, ana babasına iki ayrı deyişle dile getirir. Niftalı Bey'in isteklerini yerine getirebileceğini yine sazla-sözle söyler (HDD: 330-332).

Seferinin ilk meclisini İrevan'da Mirzeli Han Kahvesi'nde yapar. İstek üzerine “İrevan çuhuru” denilen ve Azerbaycan sahasında yaygın olan bir âşık havası okur (HDD: 333-334). Meclistekiler çok beğenirler³⁷⁴. Aynı yerde âşık Durxan'la tanıştığı gün söylediği deyişle (HDD: 335) Ali'ye Rumeli seferinin kapıları açılır. Zorla götürüldüğü bu sefere giderken bir hemşehrisine ana-babasına verilmek üzere kazandığı paraları verir ve Besdi Hanım'a ulaştırılmak üzere bir deyiş söyler (HDD: 337).

Cafer Paşa Konağı'ndaki mecliste ilkin usta malı deyişler okur, ardından kendisi koşma biçiminde bir öğütme ve bir de koçaklama söyler (HDD: 339-340). Ancak o sırada gelip âşığın kazandığı bütün bahşişi haraç alır gibi toplayan Âşık Yığval, canını çok sıkar ve Cafer Paşa'ya âşığın bu yaptığının usulsüz olduğunu ve onunla karşılaşmak istediğini bildirir. Bunu da sazla-sözle yapar (HDD: 340-341). Paşa, Yığval'ı çağırır ve birinci fasla başlanır. Ali, Söze “Osmanlı Divanîsi” makamında başlar. İkinci fasılda da Yığval ilk sözü Ali'ye verir ve Ali “divanî” üzere söylemeye devam eder. İkinci fasılda da yenişemezler. Üçüncü fasılda ilk sözü Yığval alır ve gıfılbende geçer. Ali, onun sorduğu bütün muamamaları açınca karşılaşma, ertesi güne kalır. Aynı gece Duraxan sazını bırakıp oradan kaçır. Ali, buna da Duraxan'ın kendi sazıyla bir deyiş söyler. Ertesi gün Âşık Ali büyük bir kalabalık önünde dördüncü faslı açır ve Yığval'a iki gıfılbend sorar. Âşık Yığval, açamayınca Ali, kendi muammasını kendi açar ve Yığval'ı bağladıktan sonra bir sicilleme söyler. Yığval sazını Âşık Ali'ye teslim eder ama Ali, Yığval'ın sazını ona bağışlar (HDD: 341-349).

³⁷⁴ Beynişan(evli) oğlanlar gördüler ki, aye, bu cavan âşığın lefzi o geder şirin, sesi o geder melahetlidir ki, bu boğaz, bu nefes ne Aşiq Duraxanda, ne de Aşiq Samedde yohdur (HDD: 334).

Âşık Ali, Esmer Hanım adındaki kadın âşıktan aldığı bir namedeki manzum meydan okumanın (HDD: 351) ardından İstanbul'a gider. Yol üzerinde memleketinin dağlarına benzettiği dağlara bir güzelleme söyler, ardından sazla-sözle, "Keremî" makamında geçmişe dair dağlardan haber sorar (HDD: 351). Gurbet duygusuyla Besdi Hanım'a hasretini anlatan iki deyiş (HDD: 352-353) daha söyledikten sonra arkadaşı Âşık Samed'le İstanbul'a doğru yola revan olurlar.

Esmer Hanım, İstanbul'da Başmeydanda hakem heyetini kurmuş; şehrin dört tarafına ilanlar astırmış, kalabalığı meydana toplamış beklemektedir. İlk iki faslı Esmer Hanım açar ama âşıklar yenişemez. Esmer Hanım, sözün ölçüsünü kaçıırır; rakibinin utanıp cevap veremeyeceğini düşünür, böylece Ali'yi sıkıştırıp kadınlık avantajını kullanmak ister. Ali fırsat vermez:

Aldı Esmer Hanım:

Yahşı düşdün sen Esmerin girine,
Hedyan deyib, sözü salma derine.
Minerem beline köhlen yerine,
Arpa-samanını bol eylerem men

Aldı Aşık Ali:

Aşık Ali tevekküldü pirine,
Yetmek olmaz erenlerin sirrine.
Küçüklemiş gancığ kimi hürüme,
Arpadan yalını bol eylerem men (HDD: 358).

Üçüncü faslı da Esmer Hanım açar. Âşık Ali, onun her sözüne hakkıyla cevap verir. Bunun üzerine hakem heyeti, dördüncü faslı Ali'nin açmasını ister ama Esmer hanım hırsıyla gıfılbende geçer; o sorar, Ali cevaplar. Üç gün boyunca yenişemezler. En sonunda hakem heyetinin ısrarıyla beşinci faslı Âşık Ali açar ve bir kilitleme³⁷⁵ sorar. Esmer Hanım cevap veremez; ikinci, üçüncü muammanın ardından yenilgiyi kabûl eder. Ali ile evlenmeyi diler ama Ali, Besdi Hanım'la sözlüdür; bu yüzden onu yoldaşı Âşık Samed'le evlendirir (HDD: 359- 362). Dönüş yolunda Cafer Paşa Konağı'na uğrarlar. Ali, orada da çalıp söyler. Ardından tekrar yola revan olurlar. Ağrı Dağı eteğinde Celalı Kürd adlı bir eşkiyanın yollarını kesmesiyle Âşık Ali, eşkiyanın isteği üzerine Ağrı Dağı'na bir güzelleme söyler (HDD: 364-365). Bu güzelleme, onun yolunu açar; yoluna devam eder.

Âşık Ali, Esmer Hanım'la Âşık Samed'i İrevanda bırakıp Gızılvang'e geldiğinde Babası Kalvayı Mirze'yi gam-keder yüklü görür. Çünkü babası, oğlunun

³⁷⁵ Kilitleme: Gıfılbend, muammma.

öldüğünü düşünmektedir. Niftalı Bey de kızı Besdi Hanım'ı başkasına vermiş, o gün de düğün kurulmuştur. Babası üzüntüden oğlunu tanıyamaz. Ali babasına kendini sazla-sözle tanıtır (HDD: 366). Sonra düğün evine gidip Besdi Hanım'la söyleşir (HDD: 366). Yanlıştan dönülür, iki âşığa düğün kurulur. Âşık Ali, Besdi Hanım'ın duvakkapamasını kendisi okur ve iki âşık kavuşur.

11) Âşık İçin Hazırlanan Meclislerin Sonu: Âşık Ali'nin Başlık parası ve düğün harcı kazanmak üzere çıktığı yolculuktaki ilk meclis, Mirzeli Han Kahvesi'nde gerçekleşir. Buradaki başarılı icrası, ona Mirzeli Han'ın dostluğunu ve himayesini kazandırır. Karşılaşma yaşanmaz. İkinci meclis, Rumlu Cafer Paşa'nın konağındadır ve burada Âşık Yığval'la karşılaşır, onu bağlar ama hem onun hem Cafer Paşa'nın dostluğunu elde eder. Ayrıca Cafer Paşa, âşığın Rumeli'ndeki himayedârı olur. En son İstanbul'da Esmer Hanım'la karşılaşmasının ve onu da bağlamasının sonucunda Esmer Hanım'ı sefer yoldaşı Âşık Samed'le evlendirir ve beraberlerinde İrevan'a götürür.

12) Dönüş Süreci ve Dönüşte Karşılaşılan Durumlar: Dönüş yolunda Cafer Paşa'ya misafir olurlar. Cafer Paşa yine hediyelerle onları uğurlar ve kaçaklar saldırırsa dokunmamalarını sağlamak için de mühürlü bir name verir. Ali, kabûl etmez. Âşığa dokunanın kendi ailesinin namusuna dokunmuş olacağı inancını söyler ve Besdi'nin babasına verdiği sözün vaktinin geçtiğini, rüyasında Niftalı'nın sözü bozduğunu gördüğünü, bir an önce gitmek istediğini belirtir. Burada âşığın rüyasının muteber tutulduğuna ve kalp gözünün açıklığına işaret vardır (HDD: 363).

Yolda Celalı Kürt eşkıyaları yollarını keser. Ali'nin öngörüsü çıkar ve eşkıyabaşı "Âşık gardaş! Bir olan Allah şahiddir ki, bizim işimiz kasıb-kusublarla³⁷⁶, Âşıqlarla yoh, tacir-tuccar, han-havanlardır." der ve âşıklara hiç dokunmadıklarını belirtir. Ağrı Dağı'na bir güzelleme demesini ister, Ali söyler. Celalı Kürd ve adamları Ali'ye epey bahşiş verirler (HDD: 364-365).

13) Seferin Sonu: Ali'nin babası oğlundan ümit kesmiştir. Öldürüldüğünü düşünür. Ali kapıyı çalar; anası, atası onu tanımaz. Ali, saz eşliğinde atasıyla söyleşir. Kalvayı Mirze oğlunu sesinden tanır. Bu, halk hikâyelerinde de rastlanan bir özelliktir. Ali'nin döndüğü ve pek çok âşığı bağladığı Gızılvang'de duyulur. Niftalı

³⁷⁶ Kasıb-kusublarla: gaspçılarla, hırsızlarla.

Bey kızını başkasına vermiş, düğün başlatmıştır ama yaptığından pişman olur. Ali'nin düğün toyunu Aşık Samed'le Esmer Hanım karşılıklı yapar (HDD: 366-369).

4.1.2. “Mahirî ile Mahitaban” Serencamının Epizodik İncelemesi

“Mahirî ile Mahitaban” Serencamının Özeti³⁷⁷: Osman (Mahirî), 1850'de doğmuştur. Bâdeli bir âşıktır. Rüyasında İran'ın Şirvan şehrinden Mirza Han'ın kızı Mahitaban'a sevdalanır. Rüyadan uyanamaz, öldü sanılır. Erkinisli Âşık Muhibbî tarafından sazla-sözle uyandırılır (MMH: 19-20). Muhibbî, sazını ona hediye eder. Mahirî, iki yıl ona çıraklık eder ve birlikte seyahat ederler.

Mahirî, daha sonra rüyasında gördüğü Mahitaban'ı arayıp bulmak için İran seferine çıkar. Erkinis, Narman, Göle, Kars, Erzurum, Hasankale üzerinden İran'a doğru yoluna devam eder. Azerbaycan'ın çeşitli şehirlerinde altı yıl gurbette kalıp gezdikten sonra 1872'de Tebriz'e ulaşır (MMH: 43). Oradan Şirvan'a geçer. Ava çıkan Mirza Han'la karşılaşır ve saraya davet edilir. Sarayda Mirza Han'ın âşıklarını mat eder. Daha sonra Mirza Han'ın kızı Mahitaban'la karşılaşır. Aslında beş yıl önce Mahitaban da Mahirî'yi rüyasında görmüş ve ona âşık olmuştur (MMH: 58). Mirza Han, Mahirî'nin niyetini öğrenir; âşığı zindana atmak ister. Mahirî, saziyla-sözülle zindana atılmaktan kurtulur. Mahitaban'la kaçmaya karar verirler. Fakat fazla uzaklaşmadan yakalanırlar. Babası Mahitaban'ı alıp götürür, Mahirî'yi de öldüresiye döver ve bağlayarak atının üstüne koyarlar. At, onu bir Türk köyüne götürür. Köylüler, âşığı tedavi ederler (MMH: 67). İyileşince Erzurum'a doğru yola çıkar.

Erzurum'da Oltu'nun Othak köyünden Niyazi Bey'le tanışır. Niyazi Bey, onu misafir eder. Mahirî, burada Niyazi Bey'in kızı Münevver Hanım'ı görür; Mahitaban'a benzetir ve onunla evlenir. Sonra karısını da alarak Yusufeli'nin İphan köyüne döner. Çoluk çocuğa karışır, mutlu bir hayat sürerler. Mahirî, 1915'te karısıyla birlikte Niyazi Bey'in köyüne gider ve orada hayatını kaybeder (MMH: 85).

³⁷⁷ Hikâye tek kişinin dilinden anlatılmayıp birden çok kişinin anlattıklarının Mehmet Gökaltı tarafından birleştirildiği bir serencam olduğu için sefer hikâyesinin kronolojik sırası ve olaylar arasında kopukluk ve sunilikler mevcuttur. Hikâyeye ilgili Mehmet Gökaltı şu bilgileri verir:

Hikâyeyi Mahirî, Zor köylü Âşık İzni'ye anlatmış; o da oğlu Zuhurî'ye (Tevfik Bozkurt'a) yazdırmış, bu şair de Ali Fahri Karabulut'a hikâyeyi nakletmiş, ondan da öğretmen Adil Özder Bey derlemiş, ama yayınlamamıştır. Adil Özder Bey'in yazılarından, Âşık Pervanî'den, Dursun Cevlanî ve Bardızlı Nihanî'den tutun da babam Sefilî ve Mahirî'yi çocukluğunda görmüş olan dayım Alibey Öztürk'den aldığım bilgilerle bu hikâyeyi bütünlemeğe çalıştım. Yine de birçok noksan tarafları kaldı (MMH: 15-16)

1) Âşığın Adı ve Ailesi: Asıl adı Osman'dır. Artvin'in Yusufeli ilçesi'nin İphan köyünden, Altıntaşoğulları ailesinden, Ahmet Ağa'nın oğludur. Anne-babasını küçük yaşta kaybedince ablası Mihriban'la yaşamaya başlar (MMH: 15).

2) Erginlenme Süreci (Âşıklığa Başlaması): Osman 16 yaşında bâde rüyası görür, pir elinen bâde içer, Şirvanlı Mirza Han'ın kızı Mahitaban'a âşık olur ve Mahirî mahlasını alır. Ailesi ve köylüleri, uykusundan uyanamayan gencin öldüğünü sanırlar ve köylerinden birini Erkinis bucağına kefen almaya gönderirler. Muhibbî'ye rastlayan köylü, kefen yerine beraberinde omzunda sazıyla Âşık Muhibbî'yi getirir. Köylüler ve acılı aile, bu durumu garip karşılar ancak ölü gibi yatan Osman, Muhibbî'nin onun başucunda söylediği ilk deyişle kıpırdanmaya başlar. Mahirî'nin ilk sınaması, Erkinisli Âşık Muhibbî tarafından sorularla bağlanan ikinci şiirle yapılır³⁷⁸ ve usta âşığın sorduğu sorulara verdiği cevaplardan Mahirî'nin bâdeli âşık olduğu anlaşılır³⁷⁹. Âşık, rüyasıyla birlikte başlayan erginlenme sürecini, Muhibbî ile iki yıl seyahat ederek tamamlar (MMH: 21).

³⁷⁸ Ne düşmüşsün çocuk hab-ı gaflete
Uyan yavru, uyan, göreyim n'olmuş.
Çok mu daldın erenlerle sohbete
Aç gözün uykudan sorayım n'olmuş?

Pirler neşe almış şirin sesinden
Bir bâde içtin mi Kırklar tasından
Sende mi giyindin aşk libasından
Aç gözün gafletten sorayım n'olmuş?

Âşıklar aşk ile odlara yana
Hasreti kâr etti o şirin cana
Baksana MUHİBBÎ çağırır sana
Aç gözün gafletten sorayım n'olmuş (MMH: 19)?

³⁷⁹ Uyurken yanıma geldi erenler
Düşersin azizim nâre dediler
Aşk elinden hemen kaçınır olma
Açarsın sinende yare dediler.

Aradım ezelden ben bir merdane
Var mıdır ben gibi yaman bir tane
Saydım erenleri tamam üç tane
Düştün semeyesiz kâre dediler.

Kim ne bilir bu düşkünün sözünü
Ateş almış yakar bakın özünü
Şirvan'daki Mirzahan'ın kızını
Dolanıp İrani ara dediler.

Ezel katre idim boşalıp doldum
Aşkın hançerini sineme saldım
Okudum mantiki ezbere aldım
Ezber et bu yazı kara dediler.

3) Olgunluk Süreci: Mahirî, ustasının yanında onunla seyahatler yaparak geleneğin inceliklerini öğrendikten sonra Erkinis'e gidip ustasından helallik alır. Mahitaban'ı arayıp bulmak gayesiyle tek başına sefere çıkar. Mahitaban'a ulaşınca kadar Doğu Anadolu ve Azerbaycan'ın çeşitli şehirlerinde altı yıl gezip sanatını icra ederek ve bu süreçte gittiği yörelerin âşıklarıyla karşılaşmalar yaparak olgunlaşma sürecini tamamlar.

4) Gücü ve Şöhreti: Erkinis'ten ayrıldıktan sonra Göle'de, Kars'ta, Erzurum'un Pasinler ilçesinin Patronos köyünde icralar ve karşılaşmalar yapan Mahirî'nin 18 yaşında utangaç bir delikanlı olmasına rağmen rakiplerini bağlaması, sazının-sözünün kudreti, kısa sürede nam salmasını sağlar. Azerbaycan kahvelerinde övgülerle ve cömertlikle karşılanır: "Edebiyata, şiire meraklı olan Azerbaycanlılar: (Varol âşık, Tanrı'nın verdiği bu âşıklık sana helâl olsun) diyor, kahveci çırağının getirdiği gümüş tesbiye bolca bahşiş atıyorlardı." (MMH: 34-35) Şirvan'da da Mahitaban'ın babası Mirza Han'ın sarayındaki bütün âşıkları mat etmesi (MMH: 57) âşığın şöhretine şöhret katar.

5) Sefer Nedeni ve Sefere Çıkması: Âşığın seferinin temel nedeni, rüyada görüp âşık olduğu butalısı Mirza Han kızı Mahitaban'ı arayıp bulmaktır.

6) Ulaşılan Hedef ve Âşık İçin Hazırlanan Meclisler: Âşık Mahirî, ilkin o dönemde Kars'a bağlı olup bugün Ardahan'ın ilçesi olan Göle'ye gider. Göleli Mehmet Bey, âşığın Gayretî ile karşılaşması için bir meclis hazırlar (MMH: 35). Göle'den Kars'a geçen Mahirî için bir meclis tertip edilmez, Kars'ta Kemalî'nin kahvesinde Kemalî ile sonu kavgaya varan bir atışma yaşanır (MMH: 39). Oradan Erzurum'a geçer. Hasankale ilçesinde Mindivanlı Mehmet Ağa'nın Çardaklı Otelî'nin altındaki âşıklar kahvesinde çalıp söylemeye başlar. Pasinler İlçesinin Patronos köyünden bir delikanlının davetiyle Patronos'a gidip orada hazırlanan bir meclisle Ermeni Aşug Coşkunî ile karşılaşır (MMH: 26). Daha sonra Azerbaycan'a geçer. Azerbaycan'da, Tebriz'de bir Türk kahvesinde, kahveci tarafından Filvarî ile karşılaşması için bir meclis düzenlenir (MMH: 44). Tebriz'den Şirvan'a geçtiğinde sazını astığı bir kahvede, Hicranî ile karşılaşması için bir meclis düzenlenir (MMH: 49). En son yine Şirvan'da Mahitaban'ın babasının

Gideceğim ben bu aşk-ı tarikda
Aşıkım da arifim de fârik da
Bin iki yüz seksen iki tarihte
MÂHİR ismin âşikâre dediler (MMH: 20-21).

sarayında Mirza Han'ın âşıkları ile karşılaşması için bir meclis hazırlanır, bir meclis de Mahitaban'la karşılaşması için hazırlanır. Mirza Han sarayında iki meclis düzenlenmiş olur (MMH: 57). İran dönüşünde Erzurum'da Bahçeli Kahve'de düzenlenen mecliste Âşık Erbabî ile karşılaşır (MMH: 70).

7) Sefer İçinde Seferleri: Âşığın temel seferi, Mahitaban'ı arayıp bulmak üzere Şirvan'a yaptığı seferdir. Bu sefer yolculuğunun başlangıcında helallik alıp vedalaşmak için Erkinis'e ustası Muhibbî'nin memleketine gider. Oradan Narman üzerinden Göle'ye geçer. Göle'den Kars'a, Kars'tan Erzurum'a, Erzurum'dan Hasankale'ye oradan Patronos'a geçer. Patronos'tan Tebriz'e oradan da Şirvan'a geçerek Mahitaban'ı bulur. Sevdiğine kavuşamayınca önce Erzurum'a geçer oradan da memleketi İphan'a döner.

8) Âşığın Koruyucuları (Himâyedarları): Âşık Mahirî, sazının-sözünün kudretiyle ilk himâyeyi Göleli Mehmet Bey'den görür. Mehmet Bey, onun Gayretî ile karşılaşması için bir meclis hazırladıktan sonra Gayretî'nin hileli muammasına karşı Mahirî'yi uyararak tuzağa düşmesini engeller (MMH: 35).

Mirza Han sarayında ise Osmanlı şehbenderinin³⁸⁰ himâyesini görür. Şehbender, Mahirî ile Mahitaban'ın aşkıdan haberdardır. Kızın babasının duymaması için elinden geleni yapar. Mahirî, sarayda deyiş söylerken perde aralığından Mahitaban'ı görüp coşkuyla şiirinde sevdiğinin adını geçirince³⁸¹ Mirza Han, âşığın kızına laf attığını düşünüp sinirlenir. Şehbender, hemen diplomatik bir kurnazlıkla Mahirî'yi kurtarmaya çalışır³⁸² (MMH: 64).

Âşık sevdiğine kavuşamayıp Mirza Han'ın askerlerince öldürüsiye dövüldükten sonra atının götürdüğü Türk köyünde bir müddet kalıp iyileşir. Memleketine dönme yolunda Erzurum'a uğrar. Orada Bahçeli Kahve'deki mecliste Oltu'nun Othak köyünden Niyazi Bey, Erbabî karşısında Mahirî'yi himaye eder, beraberinde köyüne götürür. Mahirî, Niyazi Bey'in kızı Münevver Hanım'ı görüp beğenir ve onunla evlenir.

³⁸⁰ Şehbender: Konsolos, büyükelçi.

³⁸¹ Düşmüşüm bir kerre firkat odına
Getirmez mi bir kez beni yadına
Osmanlı diyarı kurban adına
Sevdiceğim Mahtaban'ım göründü (MMH: 64).

³⁸² Mirzahan kardeş, bizim Osmanlı dilinde (mah)a (ay) derler. Sizin dilinizdeki (taban) da bizim dilimizde (ışıklı, parlak) anlamına gelir. İkisi bir arada Mahtaban denince «parlak ay ışığı» kasıt edilir. Bugün ayın on dördü. Ayın ışığı geceleyin pencereden içeriye vurunca bizim âşık da bundan esinlenerek (Mahtaban) diye söyledi. Ne bilsin ki sizin kerimenizin (kızınızın) adı Mahitaban'dır, kusurunu bağışlayın (MMH: 64).

9) Âşığın Karşılaşmaları: Âşık Mahirî; Gölde Mehmet Bey'in konağında Gayretî ile, Kars'ta Kemalî'nin kahvesinde Kemalî ile, Pasinler'in Patronos köyünde Coşkunî ile, Tebriz'de bir kahvede Filvarî ile, Şirvan'da bir kahvede Hicranî ile, Mirza Han sarayında Mirza Han'ın âşıkları ve Mahitaban'la, Erzurum'da Bahçeli Kahve'de Erbabî ile karşılaşmıştır.

10) İcranın Seyri:

“Mahirî ile Mahitaban” serencamında âşığın ilk icrası, bâde rüyası sonrasında Erkinisli Muhibbî ile söyleşmesidir (MMH: 18-21). Ardından Muhibbî evden ayrıldıktan sonra ablası Mihriban'a teliyle-diliyle nasıl aşka düştüğünü ve sevdiği kıza kavuşmak için oralardan gitmesi gerektiğini anlatır.

Âşık için hazırlanan ilk meclis Gölde'dedir. Mehmet Bey konağında gerçekleşen meclisin birinci faslını Gayretî doğrudan sataşmayla açar. Mahirî, gereğince cevabını verince sinirlenmeye başlar ve ikinci fasılda hemen bir hileli muamma sorar. Hile, “Cennetin kapısında söğüdü kim kesti” sorusundadır. Şiirden anlaşılanın öteki dünyadaki cennet olmasına rağmen aslında o yöredeki bir kadının adıdır ve Mahirî'yi konuk eden Mehmet Bey, âşığı bu konuda uyarmış; Gayretî'nin hilekârlığından bıktıklarını ifade etmiş ve âğacı kimin kestiğini söylemiştir. Mahirî de “Söğüdü Ahmet oğlu Süleyman kesmiştir.” dizesiyle muammayı kolaylıkla açar. Mehmet Bey, bir muamma da Mahirî'nin sormasını ister. Gayretî Mahirî'nin kilitlemesine cevap veremez. Böylece ikinci faslın daha başında Gayretî bağlanmış olur (MMH: 37-38). Sözü bir taşlamayla nihayetlendiren Mahirî, oradan Kars'a geçer.

Kars'ta yolu Kemalî'nin kahvesine düşen Mahiri, sazını Kemalî'nin sazının üstüne asar. Kemalî sazı görünce hakaretamiz bir dörtlük söyler³⁸³. Mahirî, bunun altında kalmayarak küfürlü bir cevap verir³⁸⁴. Bunun üzerine Kemalî sazını Mahirî'nin kafasına vurarak kavga çıkarır, etraftakiler iki âşığı ayırırlar. Karşılaşma böylece son bulur (MMH: 39).

Kars'tan Erzurum'a geçen âşık, Pasinler ilçesinin Patronos Köyü'nde hazırlanan bir mecliste Ermeni aşuglardan Coşkunî ile karşılaşır. Birinci faslı

³⁸³ Ersiz isen evlendirem
Zayıf isen tavlandıram
Seni bizden evlendirem
Erin ben olam Mahiri (MMH: 39).

³⁸⁴ Âşıkâr esrarı âlemler duysun
Oysun kör gözünü, kargalar oysun
Ardına marsivan eşekler k.....
Dibin genişlesin âşık Kemalî (MMH: 39).

Coşkunî merhabalaşmayla açar. İkinci fasılda yine Coşkunî, soru-cevap şeklinde deyişmeyi devam ettirir. Mahirî de aynı ayakla cevaplarını verir. Üçüncü fasılda Coşkunî, atışmaya geçer. Onun üslubu sertleştikçe Mahirî de üslubunu sertleştirir. Dördüncü fasıl, imtihan faslıdır ve yine ilk sözü Coşkunî alır. İki muamma sorar, Mahirî ikisini de açar. Sıra Mahirî'ye gelince âşık, cennetin kapısında ne yazdığını sorar. Coşkunî, cevabını bildiğini ama söylemeyeceğini ifade edererek yenilgiyi kabul eder. Çünkü cennetin kapısında kelime-i tevhid yazılıdır ve Coşkunî, eğer bu ifadeyi söylerse Müslüman olacaktır (MMH: 25-32).

Sevgilisinin özlemiyle deyişler söyleyerek (MMH: 32-33, 34) yola revan olan Mahirî, Tebriz'de bir Türk kahvesinde hazırlanan mecliste Âşık Filvarî ile karşılaşır. Birinci fasılda ilk ayağı Filvarî açar ve Mahirî âşığın ayağına aynı ayakla cevap verir. Filvarî, yoklamasında karşısındaki genç âşığın gücünü görünce biraz sinirlenip ikinci fasılda doğrudan bağlamaya geçer. Mahirî, onun sorduğu üç bağlamayı da açar. Üçüncü fasılda Mahirî iki muamma sorar Filvarî ikisini de açar. Üçüncü muammayı açamayınca Mahirî kendi muammasını kendi açar ve Filvarî'yi bağlamış olur (MMH: 44-48).

Tebriz'den yola çıkan Mahirî Şirvan'a varır. Orada bir kahvede sazını duvara asar. Meclis tertiplenir ve âşık, yörenin en tanınmış âşığı olan Hicranî ile meydanlaşır. Hicranî, ilk fasılda söze doğrudan sataşmayla başlar. Mahirî'nin sert cevapları karşısında oradaki diğer genç âşıklar, "Çok ileri atlama. Bizimle imtihan ol da sonra Hicranî ile söyle." diyerek öne çıkarlar. Mirza Han da meclistedir ve birinci âşıktan bir muamma sormasını ister. Âşık sorar, Mahirî, açar. Bu defa Mahirî onlara sorar. İki âşık cevap veremez. Üçüncü âşık açar. Üçüncü âşık bir muamma sorar, Mahirî, açar. Mahirî, sorar. Bu defa ikinci âşık açar. İkinci âşık sorduğunda Mahirî onu da açar. En son Mahirî'nin sorduğu kilitlemeyi Hicranî dâhil hiçbir âşık açamaz ve hepsi bağlanmış olur. Mahirî bunun üzerine bir taşlama söyler.

Mahirî'nin Şirvan'daki son meclisi Mirza Han sarayındadır. Kahvedeki performansını gören Mirza Han, âşığı sarayına kendisi davet etmiştir. Serencam metninde âşığın Mirza Han'ın âşıklarıyla yaptığı meydanlaşma metni yoktur. Yalnızca Mahitaban'la meydanlaşmasına yer verilmiştir. Mahirî, meclisin ilk faslını muammayla açar. Dört bağlama sorar, Mahitaban, dördünü de aynı kafiyeyle açar. İkinci fasılda Mirza Han, Mahitaban'ın kilitleme sormasını ister. Mahitaban, altı bağlama sorar; Mahirî, altısını da açar ve iki âşık, yenişemeden ayrılırlar. Aynı gece

kadın kılığına girerek Mahitaban'la görüşmeye giden Mahirî, onun söylediği deyişi dışardan duyup mest olur. Buluşup konuşurlar.

Mahitaban babasından yeniden meclis kurulmasını ve Mahirî ile karşılaşmak istediğini söyler. Daha önce perde arkasından söylemişlerdir. Mahirî, perdenin kenarından bir ara Mahitaban'ı görünce sevdasını gizleyemez. Mirza Han, âşığı zindana atmak ister. Osmanlı Şehbenderi, araya girer; Mirza Han affetmez. Sonrasında Mahirî bir deyişle Mirza Han'dan af diler (MMH: 57-65). Mirza Han sakinleşir. İki âşık kaçmak ister ama başaramazlar.

Mahirî, İran'dan ayrılır. Erzurum'da Bahçeli Kahve'ye gelir. Erbabî ile karşılaşmaları için bir meclis düzenlenir. Meclisin ilk faslını ilim-irfan bahsiyle Erbabî açar. Mahirî aynı ayakla cevap verir. İkinci fasılda Erbabî, söze tekellümle devam eder; Mahirî de nazireler söyler. Üçüncü fasılda Erbabî, sataşmaya başlar. Mahirî de misliyle cevap verir. Gergin bir atışmayı dördüncü fasılda da devam ettirirler. Erbabî, beşinci fasla muammayla başlar. Yedi bağlama sorar, Mahirî yedisini de açar. Altıncı fasılda söz Mahirî'ye geçer; o sorar, Erbabî cevaplar:

Aldı Mâhirî:

Muallakta duran Hacer taşı mı
Ara ki bulasın âşık Erbabî?
Hazret-i Ali'nin düldülü dişi mi?
Ara ki bulasın âşık Erbabî?

Aldı Erbabî:

Eksilmez yaralar serde bin idi
Yar yoluna feda şirin can idi
Düldül hem kız idi, hem oğlan idi
Arar da bulurum âşık Mâhirî (MMH: 79).

Erbabî cevap vermiştir ama cevap doğru değildir. Çünkü Hazret-i Ali'nin atının “hem erkek hem dişi, yani çift cinsiyetli” olmadığı, meclis heyetince bilinir (MMH: 80). Böylece Erbabî bağlanmış olur. Mahirî'nin bu serencamda yer alan meclis icraları, bu karşılaşmayla son bulur. Anlatmanın sonraki kısımlarında didaktik bir üslupla söylenen birkaç Mahirî şiiri daha vardır. Bu şiirler, âşığın kendi kendine hislenmesiyle ilgilidir ya da gençlere hitaben söylemiş olduğu öğütlemelerdir.

11) Âşık İçin Hazırlanan Meclislerin Sonu: Âşık Mahirî için düzenlenen meclislerde Göle'de Gayretî ile, Patronos'ta Coşkunî ile, Tebriz'de bir kahvede Filvarî ile, Şirvan'da bir kahvede Hicranî ile, Mirza Han sarayında Mirza Han'ın âşıkları ile, Erzurum'da Bahçeli Kahve'de Erbabî ile karşılaşmalarının sonunda âşık bütün rakiplerini bağlamıştır. Yalnızca Mahitaban'la karşılaşmasında iki âşık, yenişememiştir. Kars'ta Kemalî'nin kahvesinde Kemalî ile birer dörtlükten oluşan

atışmanın ardından Kemalî, Mahirî'nin başına sazıyla vurarak kavga çıkarmış; meclis henüz başlamışken sona ermiştir.

12) Seferin Sonu: Mahirî'nin bâde rüyasında görüp âşık olduğu butalısı Mahitaban'ı bulmak için çıktığı yolculuk, iki âşık için hüsrarla sonuçlanır. Âşıklar kaçmak isterken Mirza Han'ın askerlerine yakalanırlar ve ayrılmak zorunda kalırlar.

13) Dönüş Süreci ve Dönüşte Karşılaşılan Durumlar: Mahirî'nin dönüş yolunun ilk durağı, Mirza Han'ın askerlerince dövülüp atına bağlandığında atın onu götürdüğü Türk köyüdür. Burada yaraları iyileşir. Derdini sazıyla-sözüyle köylülere döker ve oradan ayrılır. İkinci Durağı, Erzurum'da Erbabî ile karşılaştığı Bahçeli kahvedir. Erbabî'yi bağladığı bu mecliste Niyazi Bey'le tanışır. Niyazi Bey onu himayesine alır ve köyüne götürür. Mahirî, himayedarının memleketi Othak köyünde Niyazi Bey'in kızı Mihriban Hanım'ı görüp beğenir, Mahitaban'a benzetir ve onunla evlenir.

4.2. Sefer Hikâyelerinin Motifleri

İlhan Ayverdi, motifi “Bir sanat eserinde sık sık tekrarlanan unsur” olarak tanımlamıştır (Ayverdi, 2010: 833). Ali Berat Alptekin ise motif için “Hikâye etmenin en küçük unsuru” der (Alptekin, 1997: 297). Doğan Kaya'nın “Mitoloji, masal, efsane, destan, ve halk hikâyesi gibi türlerde yaşama gücüne sahip en küçük ögeye verilen ad.” (Kaya, 2020: 638) olarak tanımladığı motifin sözlü anlatım metinlerinde bu terimsel ifadeyle adlandırılabilmesi için olayın akışını değiştirip yönlendirebilecek bir niteliğe sahip olması gerekmektedir. O halde motif; anlatmaya bağlı geleneksel sözlü anlatım metinlerinde yer alan, olayın gidişatını etkileyip yönünü değiştirebilen, benzer metinlerde işlevsel vurgusuyla tekrarlanan olay, olgu, canlı-cansız nesne, büyüsel ya da gerçek güç, kutlu kişiler, sayılar, renkler ve benzeri unsurların genel adıdır, denilebilir.

Umay Günay, özellikle âşık edebiyatıyla ilgili anlatımları yapılandırıp yön veren kompleks rüya motifinin -rüyada gördüğü kıza âşık olma hadisesinin- bazı ilkel kabilelerin ayinlerinde de rastlanan bir öge olmakla birlikte âşık tarzı Türk halk edebiyatına özgü bir motif olduğunu belirtmiştir (Ruben'den akt. Günay, 1999: 94).

Nabi Kobotarian Azeroğlu da bir âşık edebiyatı ürünü olan destan türünden hareketle incelediği “Tufarganlı Abbas ile Gülgez Destanı” metnindeki motif örneklerini şöyle sıralamıştır:

Bu destanda tespit ettiğimiz motiflerden başlıca şunları sayabiliriz: Çocukları olmayanların adak adayarak evlat istemeleri, beşik kertme, nezir verme, vefat eden birinin ruhuna adak verme motifi, gaipten kahramanın kulağına seslerin gelmesi motifi, zalim padişah motifi, sevgiliyi bulma gayesiyle yola çıkma motifi, öldükten

sonra dirilme motifi, ağız suyu ile yarayı iyileştiren kimse, su ile konuşma, birisini kuyuya atma motifi, zehirli kuyu motifi, kuyu dibinde saray motifi, Hızır Peygamber veya Hz. Ali'nin yardıma gelme motifi, sarayda âşıkların bulunması motifi, âşıkların atışma yapma motifi (Kobotarian Azeroglu, 2020: 58).

Diğer anlatmaya dayalı sözlü anlatı türleri ve özellikle halk hikâyeleriyle sefer serencamlarında da bu motifler yer alabilir. Özellikle “kompleks rüya motifi” olarak başlı başına olay halinde destan, halk hikâyesi veya sefer serencamları içinde yer alan metin halkalarında da “motif içinde motif” şekliyle başka başka motiflere rastlamak da mümkündür. Bu durum, İrfan Ünver Nasrattınoğlu'nun Zülalî'nin bade içmesi olayını anlattığı kısa bir metinden örneklemelerle açıklanabilir:

Asıl adı Yusuf olan Âşık Zülalî, bir gün amcalarıyla birlikte at arabasıyla tarlaya gitmek üzere evden ayrılır; araba köyün kenarındaki mezarlığa gelince Yusuf fenalaşır; arabadan düşer, yuvarlana yuvarlana bir mezar taşının yanına varır. Yusuf, mezar taşının yanında kendine gelip de gözlerini açtığı anda ak saçlı, saçları sakalları bir birine karışmış üç adamı başucunda görür. Bunlar Yusuf'a “Oğlum, sen hasta mısın, nedir bu halin?” diye sorarlar. Yusuf bir hastalığı olmadığını, içinde bir sıkıntının bulunduğunu, başının dönüp arabadan düştüğünü söyler. İhtiyarlar ceplerinden kırmızı, yeşil ve beyaz renkli birer kâğıt çıkarıp Yusuf'a uzatırlar ve okumasını isterler. Ayrılırken de Yusuf'a; “Oğlum bundan sonra senin adın Zülalî olsun ve Allah şifalar versin.” deyip, ortadan kaybolurlar. Üç pir-i fânî'nin ayrılmalarından sonra Yusuf'un karşısına nur topu gibi bir kız dikilir. Kız cebinden bir taş çıkarıp Yusuf'a uzatır ve “Bir sorunla karşılaşırsan bu taşı gözünün önüne getir, ben o anda orada olurum.” der. Yusuf, şaşkına döner, ne yapacağını, ne edeceğini bilemez ve orada Yusuf'la kız arasında karşılıklı bir deyişme (atışma) vuku bulur. Yusuf, sokakta oynarken bulup ısırıldığı, ama dişleyemediği sonra da eve getirip bıraktığı, fakat kaybolduğunu görüp üzüldüğü, o elma olayından sonra, meğer her gün düşünde bu kızı görüyor ve kızın hayali onu deli ediyormuş. Aralarında geçen deyişmeden (atışmadan) sonra kız yine kaybolup gitmiş. Yusuf kızı ve taşı göremeyince üzüntüden yine kendini kaybetmiş. O baygınlık sırasında, rüyasında bir pir görmüş. Zülalî elindeki sopayı saz çalar gibi tutup, ona seslenmiş. Pir, Zülalî'nin elindeki sopayı da sazı da eleştirir ve saz çalmanın günah olduğunu söyler; sonra bir ayak da kendisi açar. Deyişme (atışma) bitince pir, Zülalî'ye “On yıl süreyle saz çalmayı yasaklıyorum”, der ve kaybolur. Bu olaylar cereyan ederken Zülalî'nin amcaları tarladaki işlerini bitirip köye dönerler; bakarlar ki Yusuf evde de yoktur. Ev halkı hep birlikte aramaya çıkarlar. Bakarlar ki Yusuf mezarlıkta bir mezar taşının dibinde baygın halde yatmaktadır. Eve getirirler ama Yusuf kendinde değildir. Kimi cin çarpmış der, kimi başka teşhis koyar. Oysa Yusuf bâde içmiş ve bâdeli bir âşık olmuştur (Nasrattınoğlu'ndan akt. Namkoç, 2020: 277-278)

Görüldüğü gibi kısa da olsa bu metnin kendisi, mezarlıkta bir mezar başında uyuyakalarak buta rüyası görme şeklinde başlı başına kompleks rüya motifinin temsilidir. Ayrıca metin içinde ak saçlı pirlar, üç sayısı motifiyle birlikte üç renk motifi, kahramandan verilen kâğıtların okunmasını isteme³⁸⁵ motifi, mahlas verme (ad verme) motifi, rüyada görülen kız motifi, kızın verdiği taş üzerinden büyümlü nesne

³⁸⁵ Bu motif, bir âyet, hadis, bir sûre, maneviyatta gösterilen bir metin şeklinde de yer alabilir.

motifi, rüyada deyişme motifi, elma motifi, elmayı dişleyerek güce erişme motifi, elmayı kaybetme hadisesinde büyülü nesneyi kaybederek sıkıntıya düşme motifi, saz çalma konusunda zamanla sınırlı yasak motifi, âşığın metruk bir mahalde baygın ya da esrik bulunması motifi, cin çarpması üzerinden büyüsel güç motifi gibi “kompleks rüya motifi” çerçeve motifi içinde başka pek çok motifler de yer almaktadır.

Bir genelleme yapılacak olursa sefer serencamları içinde en çok bâde içme, karşılıklı rüya görme ve âşık olma, olağanüstü güzellik, rüyada kutlu kişiler görme, ad (mahlas) verme, imtihan, cemiyet (meclis), toy, rüyada ve gerçekte atışma (deyişme), muradını şiirle deme, mükâfat ve ceza (icra sonrası bahşiş verme ya da cezalandırma), zindana atılma, seyahate çıkma, at (atla yolculuk etme ya da icra sonrası at hediye etme), âşığın alkış ve kargışının kabul olması inancı, çeşitli yasaklar, sayılar, renkler ve benzeri motiflere rastlamak mümkündür.

Zühalî'nin bâde içme hikâyesinde olduğu gibi serencamlar, serküşterler ve biyografik âşık hikâyeleri üzerinden birçok motif örneklenebilir. Hikâyeler içinde rastlanan dikkat çekici örneklerden biri hile bir diğeri de hayvan motifidir. Hile motifine muammalarla ilgili olarak çok rastlanmıştır (Özbek, 1969: 81; Özder, 1965: 10). Muammalar, atışma şeklinde ilerleyen âşık karşılaşmalarının bağlama bölümünü oluşturan, âşığın kudretini gösterdiği en önemli ve en heyecanlı bölümüdür. Bu bölümde özellikle Kur'an'dan, dinler tarihinden ve tasavvuf kaynaklı bilgilerden zor ayaklarla sorular sorulur. Âşık, hem soruyla ilgili bilgiye sahip olup muammayı çözmek hem de dar ayakla sorulan bağlama sorusuna yine aynı dar ayaklı kafiyeyle cevap vermek zorundadır. Bazen bu kuralların dışında hile ile sorulan muammalara rastlanır ve böyle bir muamma bir başka hile ile çözülebilir. Âşık Mahiri ile Mahitaban Hikâyesi'nde Mahirî'nin Gayretî'yi mat etmesi, bu türden bir hileli muamma ve yine hileli çözüm hikâyesidir³⁸⁶.

³⁸⁶ Göle'de iken Gayreti adlı bir saz şairi türemişti. Konak sahibi Mehmet Bey Mahirî'ye dedi ki: “Bizim burada bir Gayreti adlı âşık var. Her gelen âşığa (cennetin kapısındaki söğüt ağacını kim kesti?) sorusunu sorar. Sonra da onları bağlar. Bu adamın hiylesinden bıktık, usandık. Gelip sana da sorarsa (Ahmet oğlu Süleyman kesmiştir) dersin. Çünkü Cennet dediği burada bir kadının adıdır. Öteki dünyadaki Cennet değil [...] Bu soruya âşıklar: Cennet kapısında söğüt yoktur, derler ve bağlanırlar. Aman dikkat et âşık Mahirî” diye uyarıda bulundu. (...)

Gayreti:

Bu bir ruzigârdır âleme esti
Âşık ma'sukundan darılmaz küstü.

Hayvan motifi örnekleri içinde ise Türklerin göçerevli ve savaşçı yapıları dolayısıyla en fazla rastlanan motiflerden birinin at olduğu söylenebilir. Âşık Şenlik'in "Deh deyin kızlar" türküsünün serküştesinde at motifi ön plana çıkar. Serküşte, "Âşık Şenlik ile Kılıççı Âşık Mustafa Karşılaşması" serencamında (Türkmen vd., 2017: 475-493) anlatılmaktadır. Âşık, kardeşi Bayram'ın mahkemesine katılmak üzere Kars'a gitmektedir. Fakat tembel ve uyuşuk atı Karaat, bir dereye suyun çamurun içine girer ve yürümek istemez. Şenlik'in yardımına İrişdi köyünden bir grup gelin ve kız gelir. Türkü³⁸⁷, bu olayın hikâyesidir ve oluşum bağlamının merkezinde Karaat vardır. Murat Çobanoğlu tarafından da türkü hikâyesiyle birlikte seslendirilmiştir (URL-19).

Cennetin kapısında söğüdü kim kesti
Ara ki bulasın âşık Mahirî?

Mahirî:

Sevdadır başımda zaten esmiştir
Deli gönül bu yerlere düşmüştür.
Söğüdü Ahmet oğlu Süleyman kesmiştir
Onu bilmesine ne var Gayreti (Gökalp 1985: 37)

³⁸⁷ Irak yerden ben bu yana gelmişem
Ayva gibi sararmışam solmuşam
Atımı batırıp yolda kalmışam
Deh deyin, deh deyin kızlar deh deyin
Bir benim atıma deh deyin

Hoş olur bu yerin baharı yazı
Ötüşür göllerde ördeği kazı
İrişdi köyünün gelini kızı
Deh deyin, deh deyin kızlar deh deyin
Bir benim atıma deh deyin

Ben de gelir idim Kars'ın elinden
Eylenin eyeri alın belinden
Kimi kuyruğundan kimi yalından
Deh deyin, deh deyin kızlar deh deyin
Bir benim atıma deh deyin

Bu suyu döndersen tersine akmaz
Eve gitsem anam yüzüme bakmaz
O taşı salarsan daha da gitmez
Deh deyin, deh deyin kızlar deh deyin
Bir benim atıma deh deyin

Ne yahşidir bu yerlerin havası
Eksik olmaz koç yiğidin davası
Kul Şenlik'in budur size duası
Deh deyin, deh deyin kızlar deh deyin
Bir benim atıma deh deyin (Türkmen vd., 2017: 489-491).

“Âşık Hüseyin’le Han Çoban” serencamında iki âşığın atışmasını başlatan her ikisinin atlarının kapışmasıdır³⁸⁸. Han Çoban’ın bağlayıp zindana koyduğu âşıklar da yine atlar üzerinden umudunu bu atışmaya bağlamıştır.

İhsanî’nin kendi dilinden anlatılan “Âşık İhsanî ve Güllüşah” hikâyesinde³⁸⁹ İhsanî’nin bir dönem geyiklerle (Kartay-Karoğlu, 1959: 29-30), bir dönem bir ayıyla (Kartay-Karoğlu, 1959: 43-52) insanlardan uzak bir mağarada yaşamı, hayatının bu hayvanlar tarafından kurtarılıp korunması derecesinde hikâye içinde bu hayvanları önemli kılmıştır. Ancak anlatıdaki abartılı üslup, okuyucusuna destan ve halk hikâyeleri okumalarından mülhem olduğu ve bunun kurmacaya yapay bir yolla yansıtıldığı intibamı vermektedir.

Âşık serencamları içinde bunların dışında gurbet hissiyle sık sık turnalarla söyleşme şeklinde de hayvan motifine yer verildiği görülmektedir. Bade içme, hile ve hayvan motifleriyle örneklendiği gibi sefer serencamlarında, serküşteler ve biyografik âşık hikâyelerinde bu motifler dışında da pek çok motife rastlanabilir ve özellikle konu edildiğinde kitaplık çapta bir çalışma elde edilebilir. Bu bakımdan bu çalışmada ayrıntısına inmeden birkaç örnekle tablolaştırmak ve kaynakça vermek tercih edilmiştir:

³⁸⁸ Han Çoban aşık Hüseyini gören kimi evvelce yahşi hörmət-izzetle garşılayır, atını goruğa birahtırır, özüne de bir erkek kesib gonag eleyir. Aşık Hüseyinin atı kaç goruğuna burahılan kimi Han Çobanın atının yanına gelir, Han Çobanın atı ile garpışır, onu çıhır, Han Çoban ise bunu uzagdan görür. Nese bu hadiseden onun hoşu gelmir. Deyir:

-De görüm, sen aşıgsan yohsa gaçag?

Aşık Hüseyin ısrar edir ki, aşığam, Han Çoban deyir:

-Görmüşük aşığın atı iki gözden kör, dörd ayagdan total, beli de bütün yağır olar. Senin atın ise Koraflunun (Koroğlu’nun) atına benzeyir.

Aşık Hüseyin deyir:

-Men sen düşündüyün gede-güde aşıglardan deyilem, mal sahibine benzer, atım da özüme ohşayır.

Han Çoban deyir:

-Nolar, indi senin gede-güde aşık olmadığını bilerik.

Han Çobanın gösterişi ile meydan süpürölür, sulanır, yığincag üçün hazırlanır. Aşıglar yeyib-içdikden sonra sazlarını köyneklerinden çıkarıb zilini zil, bemini bem eyleyib ellerine alır, gabag-gabağa dayanırlar. Camaat da toplaşır, gulag asmağa. Zindandaki aşıklarda şad olub deyirler:

-Aşık Hüseyinin atı Han Çobanın atını yihir. Görünür özü de Han Çobanı yihacag, bizim canımızı gurtaracag (Rüstemzade, 1988: 38-39).

³⁸⁹ Bu anlatı, muhteva itibarıyla bir seferler serencamıdır ve âşığın yurt içi ve dışında 20 yıl süren seyahatleri ve icralarını içermektedir, bu yönüyle dikkate alınmıştır. Ancak bir halk hikâyesi formuyla oluşturulmak istenmiş olsa da hem kelime kadrosu hem de kurmacanın yapısı bakımından roman üslubuna sahiptir. Fakat roman olarak adlandırılması da geleneğe öykünmesi bakımından doğru olmayabilir. Metne geleneği taklide çalışan acemice bir halk hikâyesi denemesi demek daha doğru olacaktır.

Tablo 4.1. Sefer Hikâyelerinde Örnek Motifler ve Kaynakçaları

SEFER HİKÂYELERİNDE ÖRNEK MOTİFLER	KAYNAKÇALARI
1. Rüya motifi ve bâde içerek âşık olma	Efkârî'nin bâde rüyası (Keskin, 2006: 16-18). Mahirî'nin bâde rüyası (Gökalp, 1985: 16-22). Müdamî'nin bâde rüyası (Özsoy ve Ataman, 1993: 21-31.)
2. Hayvanlar	Şenlik'in Karaat'ı: (Türkmen vd., 2017: 489-491). Âşık Hüseyin'in atı: (Rüstemzade, 1988: 38-39). Âşık İhsanî ve geyik: (Kartay-Karoğlu, 1959: 29-30). Âşık İhsanî ve ayı: (Kartay-Karoğlu, 1959: 43-52).
3. Yasaklar	Zühalî'ye on yıl süreyle saz çalmanın yasaklanması: (Namkoç, 2020: 277-278). Âşık Kara'nın rüyada gördüklerini yedi sene kimseye söylememesinin tembihi: (Günay, 1999: 124).
4. Kılık değiştirme motifi	Mahirî'nin kadın kılığına girmesi: (Gökalp, 1985: 63).
5. İşi belli zaman zarfında yerine getirme motifi	Âşık Ali'nin Besdi Hanım'a başlık parası ve düğün harcı biriktirmek için sefere çıkması, kızın babası Niftali Bey'in bir yıl mühlet vermesi: (Heqimov, 1986: 333).
6. Ağaç ve meyve Motifi	Ağ âşığın doğumu: (İsmayilov-Ələkbərli/XVII, 2010: 343).
7. Kabul edilen dua motifi	Emsalî'nin bedduası: (Yılmaz, 2021: 13). Âşık İlhami Demir'in bedduası: (Erdener, 2019: 60).
8. Himaye motifi	Âşık Musa'nın himaye edilmesi: (Məmmədli, 2013b: 106-109). Muhibbî'nin himaye edilmesi: (Özder, 1976: 57-59).
9. İmtihan motifi	Sümmanî'nin Nihanî'yi imtihanı: (Gökalp, 1988: 3). Huzurî'nin Pervanî'yi imtihanı: (Artvinli, 2001: 24). Âşık Nuri'nin Şenlik'i imtihanı: (Özbek, 1969: 9-14). Valinin karısının Sümmani'yi imtihanı: (Erkal, 2010: 125-130).
10. Tanımama veya işaretle tanıma motifi	Âşık Ali'nin babasının onu tanımaması: (Heqimov, 1986: 366).
11. Hile motifi	İzani'nin Şenlik'e sorduğu muamma: (Özbek, 1969: 81). Belkiye'nin Efkarî'ye nar yedirmesi: (Gökalp, 1985: 37). Mahiri'nin Coşkunî'ye sorduğu muamma: (Özder, 1965: 10).
12. Eşkiya	İhsanî'nin eşkiyayla imtihanı: (Kartay-Karoğlu, 1959: 39-41). Âşık Ali'nin eşkiyayla imtihanı: (Heqimov, 1986: 364-365).
13. Tutsaklık ve zindan motifi	Han Çoban'ın zindanı: (Rüstemzade, 1988: 38-39). Selmi Xuraman'ın zindanı: (İsmayilov-Ələkbərli/XVII, 2010: 25).

5. ÂŞIKLIK GELENEĞİNDEKİ DEĞİŞİM BAĞLAMINDA SEFERLERİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ

UNESCO, 2009 yılında âşıklık geleneğini “Dünyanın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi”ne ekleyerek Türkiye adına tescil etmiştir. Dünyada sözlü kültür adına böyle bir kaygının oluşması, olumlu bir gelişmedir. Ancak kültür değişimleri, teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının hızla çoğalması ve göç gibi etkenler, yerel kültür unsurlarını zayıflattığı için sözlü kültür, dünyanın her yerinde varlığını koruyabilmek için bu tür uygulamalara ihtiyaç duymaktadır.

Âşıklık geleneği ve gelenek içinde âşık seferleri de bu bağlamda diğer kültür gelenekleri gibi çağın gereklerine ayak uydurmaya çalışmaktadır. Toplumsal hafızanın aktarılmasındaki rolleri düşünüldüğünde gelenekle bağların koparılması, âşıklık uygulamalarının yitirilmesi, aynı zamanda bir kültür ve değer yitimi anlamına gelebilir. Genel hatlarıyla kültürel törenler üzerinden bir saptamayla Serpil Murtezaoglu; sözlü kültüre dair törenlerin eski taliplilerini bulamadığını, ritüellerinin moda uygulamalarla yer değiştirdiğini bunun da kültürel bellek için tehdit oluşturduğunu ifade etmiştir. Ona göre toplumlar, geçmişlerine sahip çıkmadıkça gelecek inşa edemezler. Toplumsal hafızasını kaybeden uluslar, geçmiş yanlışlarını tekrarlayabileceklerinden yaşadıkları acı tecrübeleri yeniden yaşayabilirler (Murtezaoglu, 2012: 350). Bu bakımdan geçmişin kültür değerlerinin korunup saklanması, ulusal kültür kodlarının yaşaması ve aktarılması değerli ve önemlidir. Bu bağlamda ulusal ve uluslararası kültürel mirası koruma çalışmalarına destek vermek de gereklidir. Ancak âşıklık geleneği üzerinden düşünülecek olursa “âşık kahvesi, âşık karşılaşması, halk hikâyesi, sefer hikâyeleri veya türkölü hikâyeler” gibi geçmişte sokaktaki her insanın bildiği sıradan terimlerin bugünün insanının anlam dünyasında karşılığı yoktur. Bu yüzen bu anlamların hangi bağlama yerleştirileceği sorusu cevap bulmalıdır. Bu soruya cevap bulmadan yapılacak eğlence merkezli âşık icraları, geleneği yozlaştırmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Keyif almayacağı bir sanatsal icra, hayatında işe koşmayacağı bir etnografik aktarım, yeni neslin dikkatine hitap etmeyecektir. Çünkü sırf eğlence gözüyle baktığında bile altyapısıyla ilgisinin olmadığı bir dünyanın içine girip eğlenemeyecektir:

Âşıklık geleneği, yaşam biçimi sosyal hayatla doğrudan teması ve etkileşimi olan bir gelenek alanıdır. Aktarılabilmesi için sosyal yaşamda yaşama ortamı ve aktarım nedenleri de bulması gerekir. Âşıklığın toplumsal işlevleri, toplumun hangi alanına sözcü olduğu ya da hangi boşluğu doldurduğu bu anlamda

önemlidir. Sosyal ve siyasi olaylara eleştiri, kitle iletişim araçlarının yokluğunda bu işlevi yerine getirme, sosyalleşme ihtiyacını karşılaması gibi pek çok neden âşıklığın sürdürülmesiyle doğrudan ilgilidir. Ancak hem âşıklığın bu işlevlerinin artık başka mekanizmalar tarafından karşılanması hem de aktarım ortamlarının azalışı bu geleneği tehlikeye sokmaktadır. Halkbilimi disiplininde önemli bir alanı tutan âşıklığa ilişkin bilgilerin başka bir alanda kullanımı yani uygulamalı halk biliminin bir parçası haline getirilmesi geleneğe yeni çıkış kapıları aralayabilir. Âşıklar uygulamalı halkbilimi yaklaşımlarıyla birlikte kendilerine yeni aktarıcılar ve yeni aktörler bulabilirler (Teke, 2016: 94).

Bu konuda sorunu ortaya koyduktan sonra çözüm de sunan Selcan Gürçayır, uygulamalı halk bilimi çalışmalarıyla geleneğin kaybolmaktan kurtarılabileceği önerisini getirmiştir. Bu bağlamda âşıklık geleneği içinde seferlerin olgunlaşma süreçlerinde âşığı yapılandıran unsurlar olduğu göz önünde bulundurulmalı, seferleri diri tutacak canlı âşıklık geleneği müzeleri yoluyla uygulamalı çözümler üretilmelidir. Onlara ufuk olabilecek usta âşıklarla genç kuşağı bir araya getirmek, dinleyici kitlesiyle buluşturmak, dinleyici kitlesinin katılımcı gözlemci olarak icralara dahlini kolaylaştırmak için meclisler hazırlanmalıdır. Belki âşık mektepleri oluşturulmalıdır. Çünkü sözlü kültür gelenekleri içinde toplumun kültürel mirasını topyekün taşıyıp aktaran en kapsamlı geleneklerden biri âşıklıktır.

Ayrıca âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğinin önemi kadar gelenek içinde seferlerin sürdürülebilirliği de önemlidir. Başlı başına iletişim eksenli bir sanatın ve bu sanatın temel icra bağlamları olan seferlerin tek bir coğrafyaya veya küçük bir bölgeye hapsedilmesi, yok olmasına zemin hazırlar. Erman Artun, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Adana yöresinde âşıkların “dar çevrelerde”, “küçük gruplar hâlinde” var olmaya çalıştıklarını; kırsalda, birbirleriyle iletişim sağlamaksızın icralarını devam ettirdiklerini bu yüzden de unutulduklarını belirtmiştir. Ona göre sonrasında bu âşıklarla ilgili çalışmaların yapılmaması da Karacaoğlu ve Dadaloğlu gibi âşıklar yetiştirip bir gelenek doğuran bölgenin âşıklık sanatı hiç yokmuşçasına uzun yıllar atıl kalmasına neden olmuştur. Artun, özellikle gezgin âşıklık geleneğine de vurgu yapmış ve Sivaslı âşıkların seyahatleri sırasında Adana’ya gelerek geleneği canlandırdığını ifade etmiştir (Artun, 2002: URL-20). Bugün belki de Türkiye sahasının en usta âşıklarından biri olan Feymanî’nin Çukurova bölgesinin bir âşığı olması, bu toprağın cevherinin bir sonucu olmalıdır. Âşığın ustası kabul ettiği Kul Mustafa, Adana’nın Yüreğir ilçesinin Buruk köyünden; aynı zamanda kayınbabası olan Deli Hazım da Adana’nın Kozan ilçesinin Bucak köyündendir. Feymanî, Kul Mustafa ile birlikte

bütün Türkiye sahasını gezmiştir. Her iki âşık da Feymanî'nin coğrafyasının insanıdır. Gelenek, onların gezginliği sayesinde bu coğrafyada yeniden vücut bulmuştur.

Doğasında gezginlik olan ve geçmişte çeşitli nedenlerle seferlere giden âşıklar, eski sefer nedenlerine bağlı olarak seyahat imkânı bulamadıklarında kendileri ve sanatlarını çağın gereklerine uydurarak yeniden yapılandırmıştır. 21. yüzyılda âşıklar; seferlerle sağlanan iletişim ve etkileşim işlevini âşıklar bayramları, festivaller, dernek programları, asker uğurlamaları, düğünler, yarışmalar, resmî törenlerle sempozyumlardaki icralar ve elektronik kültür ortamındaki iletişim ve etkileşim bağlamlarındaki icralar gibi geleneği destekleyen kurum ve organizasyonlar vasıtasıyla sürdürmeyi seçmiştir. Çünkü toplumun kültürel bağlarıyla güçlü bir ilişkisi olan bu geleneğin aktörleri, toplum belleğini yaşama, yaşatma, saklama ve sürdürmeyi görev edinmiştir. Tıpkı âşıkların ustalarıyla seferlere çıkıp olgunlaşma süreçlerini bu seferlerde tamamladıkları gibi bu törenler de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ustayla çırağın buluştuğu, âşıklık istidadının gün yüzüne çıktığı, birikimin paylaşıldığı, âşıklar arasında geleneği yaşatma ve icrayı sürdürme konusunda işbirliğinin sağlandığı yeni nesil âşık seferlerinin meclisleri ve icra bağlamları olmuştur. “Her yıl tekrarlanan ‘Konya Âşıklar Bayramı’, pek çok âşığın yıldızının parlamasını sağlamıştır. O güne kadar adı duyulmamış olan Murat Çobanoğlu, 1966, 1967 yıllarında katıldığı bu etkinlikte çeşitli dallarda aldığı ödüllerle şöhrete kavuşmuştur (Erdener, 2019: 129).

Fakat geleneğin kendini bu yönde geliştirip değiştirmesi ve geleneğe bu şekilde katkı sunmasıyla birlikte özellikle eğitimsizlikten kaynaklanan sebeplerle bazı âşıkların geçmişle bugünün dünyası arasında bocaladıkları görülmektedir. Bir yanıyla geleneğin elinden tutan bu âşıklar; diğer yanıyla elektronik sazı bağlamaya, takım elbise ve kravatı geleneksel kıyafete tercih etmekte; saçlarını ve bıyıklarını boyamak suretiyle sunî bir görünüm arz etmektedir (Sevindik, 2019: 141). Bu türden değişimler, yalnızca âşıklara ve icralarına yansımakla kalmayıp geleneğin töresi içinde de işlevsel küçülmelere neden olmakta; kültür unsurlarının ve gelenek motiflerinin töre içinde eriyerek kaybolmasını beraberinde getirmektedir. Bekir Şişman, bu işlevsel kaybı, rüya motifi üzerinden açıklamıştır:

Tarihi süreçte “kompleks rüya motifi”nin formunda kırılmalar meydana gelmiştir. Aynı rüya içerisinde sanatçı kişiliğe geçiş, bir kıza âşık olma, mahlas alma, usul erkân öğrenme, ilmi-i ledünnü edinme, saz çalmayı kavrama ve irticali söyleyiş gibi yetilerin hepsinin birden kazanılamadığı görülmektedir. Bu yönü ile

rüyalar daha çok bireyselliğe dönüktür. Kısaca, âşıklık geleneğinde yaşanan değişim sürecinden rüya motifi de etkilenmiş ve bu süreçte çok işlevli (kompleks) rüya motifinden tek işlevli (sade) rüya motifine geçilmiştir (Şişman, 2015: 323)

Rüya motifinden hareketle Âşık Feymanî'nin çıraklarından Şâduhan mahlaslı Muharrem Arıkan'ın mahlas alışı, ustası Feymanî'nin rüyası iledir. Şâduhan'ın video kaydına³⁹⁰ aldığı bu hikâye, Feymanî tarafından anlatılmıştır. Hikâyede hem ad verme motifi (mahlas alma), hem rüya motifi, hem çıraklığa kabûl etme yoluyla eğitim motifi gelenek unsurları olarak yer almıştır ve geleneğin sürdürüldüğüne işaret etmektedir:

22 Haziran 2018 Cuma günüydü. Şurada yatıyordum. Şöyle birden birebir hâl oldu, bir uyku hâli oldu, uyudum ve hafif şöyle karanlık bir ortamda beş altı kişinin arasındaymışım ben, ortasında ve orda bana diyorlar ki: “Şâduhan! Şâduhan!” de diyorlar bana. Onlar da hızlı söylüyor. Ben de “Şâduhan! Şâduhan!” diye belki en az on sefer söyledim böyle. Çok hızlı söylüyorum ama şimdi öyle söyleyemem yani. Rüyada söylüyorum. Öyle söyleyerekten uyandım. Uyandım, bu Şâduhan nedir? Belli bir kelime değil. Şaduman var ama şâd olmak var ama Şâduhan kelimesi, duymadığım bir kelimeydi, dedim “Bunda bir hikmet vardır. Bana niye söylediniz?” not ettim. Hatta o an unutabilirim diye kalem vardı, kâğıt bulamadım, peçete üzerine yazdım; tarihini, gününü, falan yazdım. 23'üne de Muharrem Arıkan öğretmen kardeşimiz bizi duymuş, yanına gidiyim bir şeyler öğreniyim diye gelmişti. Geldi hatta bir şair, bir âşık arkadaşımız daha vardı. Yörükoğlu da o da gelmişti, merak etmişti, bu gelen misafir kim diye. O da benim çırağım. Oturkene bu Muharrem kardeşimiz bir mahlasdan bahsetti. O mahlasdan bahsedince beni aslında içime öyle doğdu. O söylediğim kelime bunun mahlasıdır. Buna mahlas olarak verilmesi gereken bir kelimeydi, dedi. Ben hatırlayamadım. Cebime koymuştum, cebime baktım ki hakaten cebimde o kâğıt ve o isim yazılı. Çıkardım, dedim ki: “Muharrem kardeşim, bu bana rüyamda söylenen bir kelimeydi. Niye söylendiğini de bilmiyorum ama bana söylediler. Şâduhan bir mahlas olarak kullanılır bu. Kabûl eder misin?” dedim, etdi. Kabûl etdi ve mahlasını o ortamda mahlas olarak verdik, kendi de kabul etdi. Hayırlı uğurlu olsun. (Muharrem Arıkan: Teşekkür ederim.) Çırak olarak da kabul etdik biz kendisini. Mahlası da Şâduhan'dır. Allah hayırlı uğurlu eylesin. (Muharrem Arıkan: Amin.) İstikbalini parlak etsin, (Muharrem Arıkan: Amin.) diyoruz. (Muharrem Arıkan: Teşekkür ederim.)

Aslında bu bir bâde rüyası değildir ancak Bekir Şişman'ın dediği gibi tek işlevli rüya (Şişman, 2015: 323) olarak karşımıza çıkan anlatmada ad verme (mahlas alma) işlevi, âşığın bizzat kendi rüyasında değil ustasının rüyasında gerçekleşmiştir. Âşıkların ilhamlı rüyalarının yalnızca bâde motifiyle ilgili olmadığı düşünüldüğünde bu rüyanın bir ilham rüyası olduğu sonucu çıkarılabilir. Âşık Şâduhan, bu rüyayı Feymanî'nin kendisine anlattığını ve kendisinin de kayıt altına aldığını doğrulamış; arşivlediği video kaydıyla, mahlasın ve tarihin yazılı olduğu peçete fotoğraflarını WhatsApp üzerinden bu mahlası kullandığı şiirleriyle birlikte Birsan Akpınar'a göndermiştir. Bu anlatmada gelenek ve sürdürülebilirlikle özellikle örtüşen ise Muharrem Arıkan'ın bizzat

³⁹⁰ Video kaydı ve Feymanî'nin rüyanın tarihiyle beraber Şâduhan ismini yazdığı peçetenin fotoğrafı, Birsan Akpınar arşivindedir.

Feymanî'yi görüp tanımak, ona çırak olabilmek için Sivas'tan Kadirli'ye gitmiş olmasıdır. Bu; özenilen, takdir edilen bir âşıkla tanışma nedenine bağlı bir seferdir. Gaye de yolculuk da yolculuk sonrası rüya da ustanın âşığına mahlas vermesi de geleneğe ait ritüel uygulamalardır ve sefer geleneğinin sürdürülüyor olduğunun göstergesidir.

Bütün bunlarla birlikte geleneğin ve âşıkların en temel sorunu, icra ettiği sanat karşısında bir duyarlılık bulamayışıdır. Toplum, bazı bölgeler dışında âşığın geleneğine de icrasına da kayıtsızdır. Bu bakımdan eğitim süreçleriyle ilgili olarak ortaya konulan çözüm tekliflerinin yalnızca yeni nesil âşıklar yetiştirmekle sınırlı kalmaması, bu sanata ve sanatçısına karşı bir de toplum bilinci oluşturulması gereklidir.

Toplum bilincinin en kolay oluşturulabileceği bağlamlardan biri düğün törenleridir. Sefer geleneğinin etkinlik bağlamlarından olan ve bugün kaybedilen, dar bir çevrede uygulama alanı bulabilen düğünlerde âşık bulundurma tercihinin yeniden canlanması, âşıkla izleyicisi arasında bir etkileşim olmasına bağlıdır. Yaşayan âşıklarla yapılan mülakatlardan bu etkileşimin sağlandığı bağlamların hem seyirci için âşık için beklentiye karşıladığı sonucu çıkarılmıştır.

Âşıklara sözlü ve yazılı mülakat yoluyla sorulan “Kendi yörenizde yahut ziyaret ettiğiniz başka bir yörede düğünlere hâlâ âşık davet ediliyor mu? Yakın zamanda böyle bir icranız varsa benimle paylaşır mısınız? Nereye kim tarafından davet edildiniz? Hikâye mi anlattınız? Türkü mü söylediniz? Karşılaşma yaptınız mı?” sorularına âşıklar şu şekilde cevap vermiştir:

Ozan Nihat: Ege yöresinde böyle bir gelenek yoktu ki zaten. Âşık da yoktu. 30 yılı aşkın zamandan beri bunu yerleştirmek için gayret ediyorum. Muvaffak olduğumu rahatlıkla söyleyebilirim³⁹¹. Yıllık programlarımın 1/3'ü düğün programları oluyor. Bazen tek başıma, bazen de yanıma âşık çağırıyorum³⁹².

³⁹¹ Âşığın bu konudaki özverili ve başarılı uygulamaları, çalışmanın çeşitli konu başlıkları altında değerlendirilmiştir.

³⁹² Ozan Nihat, bu ifadelere ilaveten 03.09.2021 tarihinde Akhan Düğün Salonu adlı mekânda bir düğün icrası videosu da göndermiştir. Taşlı ve Yörük ailelerinin çocuklarının düğününde doğaçlama türküler söyleyerek yaklaşık yarım saatlik bir icra gerçekleştirmiştir. “Düğününüz mutlu, mübarek olsun” ayağıyla başladığı kutlama faslından sonra “safa geldiniz” ayağıyla konuklara seslenmiştir. Önce geline sonra damada öğütler veren iki türkü daha söyleyen âşık, ardından bir de gelinle güveyin ikisine birden nasihat etmiştir. Arada damadın sünnet düğününü de kendisinin yaptığını, bazen de anılarını anlatan âşık, iki gencin yuvalarına “maşallah” diyerek icrayı sonlandırır. Oldukça neşeli ve verimli bir icra içeren video kaydı, Birsen Akpınar arşivindedir.

Âşık Mustafa Aydın: 12 Kasım'da (2022) İstanbul Arnavutköy Hadımköy'de bir Erzurum Horasanlıların bir düğününe katıldım; âşık tarzı türkü söyledim, hikâyeli türkü, türkölü hikâye anlatıp icra ettim. Beni düğüne davet eden insanlar ve düğünde bulunanlar türkülerimi zaten ezbere biliyorlardı. Genellikle sadece beni âşık olarak çağırıyorlar. O yüzden atışma olmuyor. Hatta damadın babası, bu düğünden önce “Ben ölünce mezarıma getirin “Karçıçeği”ni okusun.” demiş. Bunu yaşadım. Oğlunun ismi Medenî. Bana “Abi, babamın böyle bir talebi var. Yıllarca yurt dışında otellerde seni dinlemiş. Seni arzu ediyor ama seninle hiç tanışmamış. O kadar hasta ki ben, ona bir sürpriz yapacağım.” dedi. Gidene kadar da babasına dememiş. Ben düğüne gittim. Adam ölümü beklerken bir sürprizle karşılaştı. Yeryüzünde en çok sevdiği birini görmüş gibi bir durum oldu. Çok mutlu oldular. Benim yaklaşık 20 albümüm var. Her birinde 15 eser var. Yaklaşık 300 eserim var. Gelini, kızı, çoluğu, çocuğu bütün türkülerimi biliyorlar. O diyor ki “Karçıçeği’ni söyle, Otelci’yi söyle, Ceylan Gözlüm’ü söyle, Dilara’yı söyle.” Zaten onlar bunları isteyince türkünün hikâyesi varsa onu da anlatıyorsam, iki üç saatlik program geçiyor.

Âşık Erkânî (Mehmet Oktay): Beş on yıldır düğünlere davet yok. Olsa da az ama ara sıra belediyeler; bayramlara, festivallere çağırıyor. Bunun haricinde bazan kahvelerde toplantılarda halkı dinleyip çırak yetiştirmeye çalışıyorum. Usta malı hikâyeleri, kendi hikâyelerimi anlatıyorum ancak âşıklara devletin el atması lazım.

Âşık Mürsel Sinan: Yöremizde âşıkları artık düğünlere götürmüyorlar. İstanbul'da bazen gidiyoruz. Hikâye filan anlatmaya zaman yetmiyor. Üç beş türkü söylüyoruz bitiyor. Genelde ritmik türküler isteniyor, söylüyoruz oynuyorlar. Ne yazık ki durum bu.

Rahim Sağlam'ın verdiği bilgiye göre, 2022'nin Mayıs ayında İran'ın kuzeyinde Hoy şehrinin İstiran köyüne âşıklık sanatını sergilemek üzere düğüne davet edilen Kul Nuri ve Rahim Sağlam, Mayıs'ın 1'i ile 10'u arasında bölgede dolaşmıştır. İki âşık, davet edildikleri düğünler dışında tertip edilen eğlence ve toplantılara katılıp koçaklamalar, güzellmeler, millî dinî şiirler, türküler çalıp söylemiştir. Atışmalar, hikâyeler, lebdeğmezler icra etmiş, Ramazan Bayramı'na denk gelen bir günde Tebriz'de El Gölü de denilen Şah Gölü'nü gezerken etrafındaki park alanında çalıp deyişmiştir:

Âşık Rahim Sağlam:
Âşıklar gezer dolaşır
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Sevdiklerine ulaşır
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Âşık Kul Nuri:
Türkiye’den gelmişiz biz
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Türkiye’nin selamı var
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Âşık Rahim Sağlam:
Türkiye İran hep kardeş
Etmeyin dostlarım telaş
Biz de olalım arkadaş
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Âşık Kul Nuri:
Burada sohbet doğarmış
Gönülden rağbet doğarmış
Birlikten kuvvet doğarmış
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Âşık Rahim Sağlam:
Rahim Sağlam barışması
Hayat ile yarışması
Âşıkların atışması
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz
Âşık Kul Nuri:
Gönlümüze neşet olsun
Kul Nuri dostunu bulsun
Bayramımız mübarek olsun
Tebriz’de Şah Gölü’ndeyiz

Kul Nuri de yaşananları şöyle nakletmiştir: “Orada yaşayanların çoğu Azerbaycan Türk’ü ve orası da Türk yurdu olduğu için herkes etrafımızda toplandı bir anda belki bin kişi bizi dinlemeye başladılar. Dinliyorlar, alkışlıyorlar, alkış sesinden coşkudan oralar yıkılıyor... “Biz tapşırıp bitirmiştik gerçi ama polis geldi, bizim daha fazla çalıp söylememizi engelledi ve izinsiz olduğumuzu gerekçe gösterdi. ”

İcranın seyrini nakleden âşığın ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İran Azerbaycanı’nda da gelenek, yalnızca sürmekle kalmayıp belli bir izleyici, dinleyici kitlesine sahiptir. Geleneğin sürdürülebilirliği noktasında kısa icralar, birkaç dördlükten oluşan atışmalar dışında fasıl düzeninde belli bir töreyi yansıtan icra görmediklerini belirten âşıkların bu tarz icraları gerçekleştirebilecek nitelikte yaşayan ustaların olup olmadığına dair bilgisi yoktur.

Ancak Muharrem Qasımlı’nın Azerbaycan televizyonunda yaptığı “Dastan Axşamı”, “Saz Söz Axşamı” adlı programalarda özellikle âşık seferlerine dair serencamlar, halk hikâyeleri, Köroğlu kolları anlatan ve Balabanıyla (zurnacısı)

birlikte icralar yapan, dans ederek deyişler okuyan âşıkların olduğu bilinmektedir³⁹³. Bu icralarda bilinçli bir hikâye anlatma töresi, tiyatral sunum, icraya eşlik eden profesyonel bir ezgi mevcuttur. O hâlde Azərbaycan sahasında geleneği, icra bağlamında sürdüren âşıklar vardır. Aynı âşıkların çeşitli kentlerden program sütünüdyosuna icra gayesiyle gelmesi de bir seferdir ve gelenek sürdürölmektedir.

Son dönemde Türkiye sahasında bu tarz hikâye anlatma icralarının gerçekteşmeyişi, usta-çırak ilişkisiyle bir mektep ciddiyeti içinde yetişen âşık sayısının az oluşundan ve eğitimin bir süreklilik arz etmemesinden kaynaklanmaktadır. Ancak bununla beraber atışabilen, muamama sorup çözebilen, lebdeğmez yapabilen, divan söyleyen âşıklar da mevcuttur. Pek çok âşık; çıraklar yetiştirmiş, çırağına mahlas vermiş, koçaklamalar, güzellemeler, türküler, lebdeğmezler öğretmiştir ancak icra alanında çırağıyla birlikte belli bir düzende tertip edilen bir toplantıya gitme şansını yakalayamamıştır. Yaşayan âşıklara sorulan “Çıraklarınız var mı?” sorusuna verilen cevaplar geleneği devam ettirme azmini ortaya koymuştur. Yaşayan âşıklara sözlü mülakat yoluyla çırağı olup olmadığı sorulmuş; adı, soyadı ve mahlası örneklem olarak çıkarılmıştır:

Tablo: 5.1. Yaşayan Âşıklar ve Çırakları

ÂŞIĞIN ADI VE MAHLASI	ÇIRAKLARININ ADLARI VE MAHLASLARI
Nihat Sönmez-Ozan Nihat	Kürşat Sönmez-Kürşat
Yunus Tömen-Süphandereli	Zeki Özakça-Özakça
Mehmet Oktay-Erkanî	İsrafil Uzunkaya-Seyyatî
Günay Yıldız- Günay Yıldız	Şenol Muratoğlu-Şenay Yıldız Ömürca Yıldız-Yıldız
Mustafa Aydın- Mustafa Aydın	Melih Yalçın-Yalçinkaya Paşa Susanoğlu-Susanoğlu
Nuri Cihan Karataş-Çırağı	Zeki Erdal-Erdal
Osman Taşkaya- Feymanî	İsmail Hakkı Tanrıkuu-Hakkı Muhrrem Arıkan-Şaduhan

Günümüzde her ne kadar kitle iletişim araçlarının, çoğalması, teknolojinin gelişmesi, bilgiye daha kolay ulaşılması gibi bazı imkânların geleneği zayıflatan yanları olsa da bilinçli kullanılan bu yeni avantajlar, âşıklık sanatı için de yeni

³⁹³ Dastan axşamı | “Hüseyn və Reyhan” dastanı. Söyləyirlər: Altay Məmmədli və Vüqar Şəmkirli - II hissə. URL: (114) Dastan axşamı | “Hüseyn və Reyhan” dastanı. Söyləyirlər: Altay Məmmədli və Vüqar Şəmkirli - II hissə - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

Aşıq Hacı "Aşıq Hüseyn Şəmkirinin Naxçıvan səfəri" dastanı URL: (114) Aşıq Hacı "Aşıq Hüseyn Şəmkirinin Naxçıvan səfəri" dastanı - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

fırsatlar doğurabilir. 20. yüzyılın ortalarından beri âşıkların icralarında kullandıkları elektronik kültür ortamı; ses, TV ve radyo programları, videolar, kayıt cihazları, plaklar, kasetler, CD’ler; 21. yüzyıl sonrasında da internet ve dijital bağlamlar, âşık performanslarının daha kolay kayıtlanmasını ve daha çok kişiye ulaşmasını sağlayan fırsatlardır. Mete Taşlıova’nın “elektronik cönkler” olarak adlandırdığı bu kayıt alanları doğru arşivlendiğinde zengin bir folklorik kaynağa dönüşebilir. TRT arşivi ve bazı yabancı ülkelerdeki arşivler, bu kaynaklar bakımından zengin kurumlardır (Taşlıova, 2006: 95). Doğru ve etkin kullanıldığında geleneksel yöntemlere nazaran geleneğin sürdürülebilirliğine daha çok katkı sağlayabilir.

Trabzon-Uzungöl’de ikamet eden İnanî, yüzyüze görüşmediği âşıkları medya imkânı ve teknolojik kaynaklar yoluyla dinleyip izlemiş; âşıklık istidadını bu şekilde geliştirmiştir (Köktürk, 2019: ?). Hem kendi deyişleri olan hem de usta malı söyleyen İnanî, saz ve kemençe çalmakta; sosyal medya üzerinden diğer âşıklarla atışmaktadır. Bu bağlamda yer alan “Mikdadî-Tahir Bulut-İnanî dertleşme”sinin ilk dörtlükleri şöyledir:

Mikdadî:

Vatandaşa selam verip durdurdum
Dedim sualim var “sor” deyiverdi!
Konuşmayı tatlı dille sürdürdüm
Dedim hayat nasıl, “zor” deyiverdi!

Tahir Bulut:

Tenhada dinlerken rastladım ona
Dedim o ses nedir, “zar” deyiverdi
Öyle üzgündü ki, dokundu cana
Dedim üzen kimdir, “yar” deyiverdi

İnanî:

Geçim derdi bizi, yedi bitirdi
Hayalleri ters köşeye yatırdı
Esnaflar para çekti, işi batırdı
Dedim eski defter, “dür” deyiverdi (...) (Köktürk, 2019).

Sosyal medya bağlamı benzer bir deyişme Ozan Nihat’la Âşık Süphandereli, Yağız Ozan, Âşık Demiroğlu ve Âşık Kazancı arasında gerçekleşmiştir. Söyleşmenin ayağını Süphandereli vermiştir; paylaşımı Facebook üzerinden Ozan Nihat yapmıştır.

Sevgili Yarenler, Beyağaç afişlerinden iki tanesini perşembe günü, köyüm Gölçük’teki hanayımın³⁹⁴ garaj kapılarının önüne ve arkasına asıp resim çekildim ve âşık arkadaşlarla paylaştım.

Dün, Adana’dan Âşık SÜPHANDERELİ, 5’li ilçe grubumuzda bir dörtlük yazıp yolladı. Ben de diğer arkadaşlara bu dörtlüğün devamını getirmelerini önerdim. Velhasıl tatlı bir DEYİŞME oldu. Sizlerle paylaşmak istedim. Selamlar cümlenize köyüm Gölçük’ten.

³⁹⁴ Hanay: İki katlı ev.

BEŞ ÂŞİK SÖYLEŞİSİ (Âşık SÜPHANDERELİ

Âşık Süphandereli:

Bu güne dek bir virane sanırdım,
Meğer mamur yapı olmuş âşıklar.
Âşıkları ben sahnede tanırdım,
Garaj önü kapı olmuş âşıklar.

Yağız Ozan:

Taşa uyur âşık uyumaz dizde,
Sanatın atisi belirir izde,
Eksen bozukluğu arama bizde,
Dairenin çapı olmuş âşıklar.

Âşık Demiroğlu:

Yaratan Allah'a kalpten tapıyor,
Ustalardan hissesini kapıyor,
Geleneğe göre sanat yapıyor,
Bu ülkede tapu olmuş âşıklar.

Âşık Kazancı:

Âşık ki Hak için sazını çalan,
Olmamalı onda riya ve yalan,
Bilgi pınarından sabırla dolan,
İlim irfan küpü olmuş âşıklar.

Ozan Nihat:

Çarşambadan beri yerim köy oldu.
Bu muhabbet kahve oldu, çay oldu.
Muhabbetle hastalıklar iy'oldu,
Derde havan topu olmuş âşıklar.

Âşık Süphandereli:

Âşık o ki aşk atına bindirir,
Âşık o ki kervanı ters döndürür,
Âşık o ki hem yakar hem söndürür,
Sanki yangın tüpü olmuş âşıklar.

Yağız Ozan:

Âşık bir sohbet bin mana diler,
Her manayı tartıp sonsuza böler,
Ayıbı örtünün altına beler,
Saçsızların kepi olmuş âşıklar.

Âşık Demiroğlu:

Gizli sırta kalp gözüyle ermişler,
Her söze şiirle cevap vermişler,
Gönüllere nezaketle girmişler,
Hastaların hâpı olmuş âşıklar.

Âşık Kazancı:

Sevgi saygı ile kibri boğmuşlar,
Tevazuyla her meclise sığmışlar,
Buz dağına güneş olup doğmuşlar,
Çöl yerinde tipi olmuş âşıklar.

Ozan Nihat:

Çoğu evliyadır, Allah koruyor.
Belki o sebepten sağlam duruyor.
Her önüne gelen tekme vuruyor,
Sanki futbol topu olmuş âşıklar.

Süphandereli:

Bu Süphandereli böyle ün vermiş,
Tarihine şeref vermiş, şan vermiş,
Birçoğuna önder olmuş yön vermiş,
İpsizlerin ipi olmuş âşıklar.

Yağız Ozan:

Yağız Ozan azatlığın yönünde,
Bir destan okunur kavga gününde,

Bazen yalın kılıç ordu önünde,
Her eylemin kipi olmuş âşıklar.
Âşık Demiroğlu:
Demiroğlu lastik değildir sarkmaz,
Tehdit karşısında dik durur ürkmez,
Tek Allah'tan korkar, kimseden korkmaz,
Hain gözün çöpü olmuş âşıklar.
Âşık Kazancı:
Kazancı mensubu sazlı kültürün,
Rumuzlu, manalı, özlü kültürün,
Ta Orhun'dan beri sözlü kültürün,
Soyu olmuş, sopy olmuş âşıklar.
Ozan Nihat:
Halleri cem etmiş göze getirmiş.
Ozan Nihat olmuş söze getirmiş,
Bazen yamukları dize getirmiş,
Zaptiyenin jopu olmuş âşıklar (URL-21).

Arlene De Vos'un "Netlore; sözlü olmayan, yüz yüze iletilmeyen ve kuşaktan kuşağa aktarılmayan folklordur. Pek fazla varyasyon da sergilemez." (De Vos, 2013: 248) şeklinde tanımladığı folklor türevi sözcükle açıklanabilecek bu karşılaşma, sosyal medya bağlamında öğrenilmesi mümkün görünen yeni nesil âşıklığa göz kırpan bir uygulamadır. Bu türden bir âşıklık öğretisi, taliplisine pek çok konuda muhtariyet sağlamaktadır.

Gelişen yeni ortamla birlikte bilgi edinmek isteyen kişi, başka bir kişinin yanına gitmek yerine kendi başına öğrenim yapabilme imkânına kavuşmuş bu da geleneğin usta-çırak ilişkisini etkilemiştir. Teknolojik gelişmeler ile birlikte imkânların artmasıyla artık bağlam merkezli öğrenme, tek ustanın yanında ve tek kültür yapısı içinde yetişme gibi unsurlar ortadan kalkmıştır. Öğrenmeye hevesli olan kişi saz çalmayı başka bir yerden; şiir oluşturmaya, hikâye anlatmaya, türkü söylemeyi vb. başka usta ve ustalardan öğrenme olanağına sahip olmuştur. Bütün bunlar yeni ortamda geleneksel yapıda ciddi değişimlerin yaşandığını göstermektedir. (Çelikten, 2019: 342)

Sözlü mülakat yoluyla görüşülen ve asıl adı Yunus Tömen olan Âşık Süphandereli de âşıklık icralarını kitlelere ulaştırabilmek için sosyal medyayı aktif kullanan biridir. Adana'nın Feke ilçesinin Süphandere köyünde doğmuştur. Kendi ifadelerine göre anne tarafında da baba tarafında da âşıklar mevcuttur ve kendisi hep sazlı sözlü ortamların içinde büyüdüğü için çocukluk çağlarından beri âşıklığa ilgi duymuştur. "Bu işten doyurucu bir para kazanmıyorum ama biz, bu işe gönül verdik yine de az çok geçimimizi sağlayacak kadar para kazanıyoruz." ifadeleriyle âşıklığı bir meslek olarak da yaptığını belirten Süphandereli, bâdeli bir âşık değildir. Çeşitli kaynaklarda kendisine atfedilen bâde rüyasının gerçekle ilgisi yoktur. Âşık kimseye böyle bir bâde rüyası anlatmadığını belirtmiştir. Söz konusu rüyayı neden ona atfettiklerini anlayamadığını, bunun kendisini çok üzdüğünü belirtmiştir. Ustası âşık İmamî'dir. Süphandereli'nin de

iki üç tane çırağı vardır. Bunlardan biri Özakça mahlasını kullanan Zeki Özakça'dır. Sazı sözü olan Özakça atışmalar yapmaya yeni başlamıştır ancak ustasına göre bu konuda başarılı olabilecek yeteneğe sahiptir. Süphandereli kendi oğluna da Azimli mahlasını vermiştir fakat onun şimdilik âşıklığa pek hevesli görünmediğini, saz çalabildiği halde batı enstrümanlarıyla daha çok ilgilendiğini ifade etmiştir.

Süphandereli katıldığı pek çok âşık bayramında bir tertip heyeti olduğunu, bu heyette jüri olarak belirlenen kişilerin iki âşığa belirledikleri ayakları verdiklerini; kendilerinin de verilen ayaklarla irticalen taşlama, güzelleme, divan, lebdeğmez, çift ayak gibi tür veya biçimlerle verilen ayağı işlediklerini ifade etmiş; bilhassa 2021 yılı Maraş Âşık Bayramı'nda Âşık Eyyubî ile yaptığı böyle bir karşılaşmada taşlama dalında birinci olduğunu söylemiştir. Sadece festivaller ya da âşık bayramlarında değil sıradan ziyaretler gibi diğer âşıklarla bir araya geldiklerinde yine kendi aralarında atıştıklarını farklı biçim ve türlerde yaptıkları atışmaları sosyal medyada facebook ve youtube gibi kanallarda paylaştığını ifade etmiştir. Bu yılın (2022) Eylül ayında Denizli'ye âşık bayramına katılmak üzere giderken Ankara'da Âşık Behram'ın evinde misafir olduklarını, orada deyişme nitelikli zamaneyi taşlama türünde bir karşılaşmaları olduğunu belirterek linkini paylaşmıştır. Bu da festivaller ve âşık bayramı uygulamaları dışında âşığın sefer yolunda özel bir misafirliğin âşıklık icrasının yeni nesil bir tercih ve biçimle genel bir iletişim ağında bütün dünya ile paylaşılması anlamına gelmekte, gelenekte sürdürülebilirlik düşüncesinde yeni bir yöntem olarak literatürde yerini almaktadır.

Âşık Süphandereli:

Yaş yarıyı geçti usta
Bilmiyorum neçe geldi
Gayri kervanı yükledik
Haydi sıra göçe geldi

Âşık Behram:

Ne tez geldi geçti ömrüm
Yaşım atmış üçe geldi
Umudum yoktur yarına
Deli gönül göçe geldi
Senedim yoktur yarına
Deli gönlüm göçe geldi

Âşık Süphandereli:

Reva mıdır bu olanlar
Nerde ki kıymet bilenler
Sohbete gelmez gelenler
Ya dizi ya maça geldi

Âşık Behram:

Karadır kulların bahtı
Yoksulluk onları yaktı

Haksızlar Hep haklı çıktı
Haklılar hep tuça geldi
Âşık Süphandereli:
Karga konu dost bağına
Kar yağdı gönül dağına
Gençler ergenlik çağına
Alkol içe içe geldi
Âşık Behram:
Sanmayın her şeyim düzdür
Pahalılık herkesi üzdür
Geçen yıl her şey ucuzdur
Bak bu sene kaç geldi
Âşık Süphandereli:
Süphandereli tekledi
Hasreti gama ekledi
Tam yüz senedir bekledi
İşte yirmi üçe geldi
Âşık Behram:
Behram'ın sazını çaldı
Eski mazilere daldı
Korona çok canlar aldı
Ecel biç biç geldi (URL-21)

Süphandereli'nin bir nevi sefer içinde seferinin sonucu olan bu karşılaşma da internet ortamında kaydedilmiştir ve netlore olarak değerlendirilebilir.

Âşık Ruhsatî Eroğlu ile Âşık Meddahî'nin karşılaştığı metin ise geleneğin mekânı yönüyle yaşatıldığı bir âşık icrasıdır. Sivas'ta bir âşık kahvesinde gerçekleşmiştir. Öğretmen emeklisi olan Alacahanlı Âşık Ruhsatî Eroğlu ile Devlet Demir Yollarında makinist olarak çalıştıktan sonra emekli olan Âşık Meddahî arasında gerçekleşmiştir. 2016 yılının Nisan ayında Sivas'ta Meydan Camisi'nin arkasında, Âşık Halil Topçu'nun kahvesinde, dinleyiciler önünde kahvehane sahibinin ısrarıyla icra edilmiştir. Sazlı-sözlü sorularla “yoklama” biçimindeki atışma, her iki âşığın da geleneği sürdürebilecek nitelikte ayakları sağlam, irticali kuvvetli sanatkarlar olduğu ve her türlü zaman, mekân ve durumda aynı performansı yenileyebileceğinin bir göstergesidir.

Âşık Meddahî:
Ey Eroğlu soruyorum ben sana
Eli dili marifetli fert misin?
Bekliyorum kesin cevap ver bana
Dirayetli, delikanlı, mert misin?
Âşık Ruhsatî Eroğlu:
Eroğlu'nu merak etmiş Meddahî
Ehli dilden marifetli fert benim
Cismi bedenime aldanma sahi
Sağlam karakterli gayet mert benim
Âşık Meddahî:
Sorduklarım gitmiyorsa hoşuna
Koy postanı yorma beni boşuna

Doğru söyle sevdiklerin başına
Görünüşte başımıza dert misin?

Âşık Ruhsatî Eroğlu:

Gelirim yeter ki insanca yol aç
Senden bir karışsa benden bir kulaç
Garibe sığınak, hastaya ilaç
Zalimlerin yüreğine dert benim

Âşık Meddahî:

Dostun yeli başka yönden eserse
Trip yapıp suratını asarsa
Birdenbire nasırına basarsa
O zamanlar mülayim mi sert misin?

Âşık Ruhsatî Eroğlu:

Hep dostçadır düşüncemle tasarım
Kırılığandır gönlüm çabuk küserim
Sevgi rüzgârıyım ılık eserim
Sivaslıyım diye sanma sert benim

Âşık Meddahî:

Titiz misin hatır gönül sormakta?
İnsanlığa saygı mührü vurmakta
Bahaneyle duru akan ırmakta
Savunmasız kuzu yiyen kurt musun?

Âşık Ruhsatî Eroğlu:

Unutmam dostları arar sorarsan
Önce vatanım der kafa yorarsan
Şayet darda kalıp çözüm ararsan
Ergenekon ufkundaki kurt benim

Âşık Meddahî:

Cesur musun korkaklardan farkın ne?
Döndürdüğün düzendeki çarkın ne?
Aslın, neslin, milliyetin, ırkın ne?
İzah eyle Türkmen misin Kürt müsün?

Âşık Ruhsatî Eroğlu:

Suladım atımı İdil suyundan
Ok olup fırladım Mete yayından
Hepimiz geliriz Oğuz soyundan
Azer, Özbek, Kazak, Türkmen, Kürt benim.

Âşık Meddahî:

O sen misin canı candan bıktıran
Muhtaç edip el eline baktıran
Kış gününde kazma kürek yaktıran
Kara kış mı, zemheri mi, mart mısın?

Âşık Ruhsatî Eroğlu:

Bilirsin bülbülü gülün âşığı
Gündüz uzar fazla olur ışığı
Başlangıcı ilkbaharın eşiği
Çiçeklerin habercisi mart benim.

Âşık Meddahî:

Sorulara son noktayı koyayım
Gir gönlüme seni dostum sayayım
Niyetini dillerinden duyayım
Meddahî'ye köstek misin sırt mısın?

Âşık Ruhsatî Eroğlu:

Asla sevmem kendisini öveni
Terk edemem rıyasızca seveni
Eroğlu'na duyacaksan güveni
Yaslanacak kale gibi sırt benim (Eroğlu, 2016:140-142)

Geleneğin geçmişteki en işlevsel mekânlarından biri olan kahvehane bağlamında icra edilen bu metin az da olsa âşık kahveleri geleneğinin devam ettiğine işaret etmektedir. Uzun yıllar Erzurum’da âşık kahvesi işleten Nuri ırağı (Düzgün, 1998: 205), geleneğin güçlü temsilcilerinden biri olarak âşıklık sanatını; festivaller, şenlikler, şölenler, bayramlar, dernek programları gibi etkinlikler vasıtasıyla seyahatlerini sürdürmektedir. Bu etkinliklere katılabilmek için de seyahat etmeye devam etmektedir.

Görüldüğü gibi âşıklık geleneğı ve gelenek içindeki sefer serencamları; toplumun ve âşıklık geleneğinin kültürel dinamiklerini ve bu dinamiklerdeki değışim ve dönüşümü bünyesinde taşımakta; yeni biçimlerine bazen direnerek bazen de bu biçimleri geliştirerek katkı sağlamaktadır. Bu katkı, kendi döneminin dışında tarihî bir işlevle geleceğe aktarmak suretiyle devam etmekte, böylelikle sürekliliğı temin etmektedir.

SONUÇ

Türk toplumunun töresinin cevherinde var olan göçerlik olgusu, âşıklık geleneğinin de temelini oluşturmuştur. Şaman/kam/baksı geleneğinde göç ve seyahatler yoluyla kültürel bellek aktarımının birincil aktörü rolünü üstlenen bütün kültürel-antropolojik törenlerin sazlı-sözlü-ritüel danslı yönlendirici sanatçısı, bu rolünü ve işlevini senkretik bir aktarımla Oğuz boylarında önce ozana, sonra da tasavvuf kültürünün etkisiyle âşığa devretmiştir. Bu süreçte göçerlik ve seyahat kesintisiz devam etmiş, âşıklık geleneğinde bu seyahatlerin oluşturduğu anlatılar meydana gelmiştir. Yaşanan göç ve seyahat, âşık seferi olarak adlandırılmış; bu seferler esnasında yaşananlardan meydana gelen yolculuk hikâyeleri de “sefer serencamı” adıyla literatüre geçmiştir. Zaman zaman bu serencamlar içinde ünlenen türkölü hikâyelerin terimsel karşılığı ise “serküşte”dir.

Serencam ve serküştelerle anlatılan âşık seferleri, aynı zamanda âşıkların erginlenme ve olgunlaşma süreçlerinin altyapısıdır. Bu bakımdan toplumun kültür hazinesini yaşayarak içselleştiren kültürel bellek; yaşatan, saklayan, koruyan ve kültür aktarımı yoluyla geleceğe taşıyan, gelenk muhafızı olan âşıkların onları yapılandıran seferlerini mercek altına almak, bir yönüyle âşığın ait olduğu toplumun sözlü tarihini gün ışığına çıkarmak anlamına gelecektir.

Bu çalışma bu hareket noktasından yola çıkılarak şekillendirilmiştir. Türkiye ve Azerbaycan sahasındaki sefer serencamlarında tespit edilen 14 sefer nedeni; kimin, neden, nereye, nasıl gittiğini; gittiği yerde ne görüp kimlerle ne yaşadığını, halkın bu sefere hangi anlamı yüklediğini, âşığın ve ait olduğu toplumun bu seferle ne kazandığını genel hatlarıyla gün ışığına çıkaran, gözden kaçanlara erişilmesiyle daha da zenginleşebilecek saptamalardır. Bu saptamalar, hayatın her yönüyle içinde olan, iletişim ve etkileşim yoluyla toplum içinde rehberlik, eğitimcilik, kültür taşıyıcılık, habercilik; ruhsal, fiziksel ve zihinsel danışmanlık (mentörlük) rolleriyle sağaltıcılık, iyi-kötü güne vefadarlık, sözlü tarihe tanıklık gibi işlevler üstlenen âşıkların seferleri yoluyla dünden bugüne ne kattıklarının genişletilebilecek özetidir. O hâlde sefer serencamları, biyografik âşık hikâyeleri ve serküşteler; toplumun bir yüzü geçmişten bugüne bakan sosyal, siyasî, tarihî, ekonomik, estetik, en mühimi folklorik aynasıdır; denilebilir. Hülasa, görüngüsüyle kendi toplumunu ve aidiyetini yansıtması bakımından her yönüyle incelenmeye değerdir.

Sefer serencamları da halk hikâyeleri gibi kurmaca metinlerdir. Ancak halk hikâyeleri; bir aşk hikâyesinin doğurduğu seferleri de içeren kimi tamamen gerçeklikten bağımsız tahayyül eseri, kimi de âşıklık geleneğine mensup gerçek kanramanların hayatları çevresinde tasnif edilen biyografik anlatmalardır. Oysa sefer serencamları, bâşlı başına bir aşk hikâyesi değil, âşığın yaşamından bir kesit aktaran sefer odaklı anlatmalardır. Bu serencamların yapısı ve muhteviyatının biyografik halk hikâyeleriyle benzerliği; kahramanlarının, coğrafyalarının, tarihi hadiselerle tanıklık gibi yönlerinin eşdeğer olması, her iki metin türünün halkta ve folklor araştırmacılarında bir gerçeklik algısı uyandırmasına neden olmuştur. Aslında bu, nesnel olmasa da çok doğaldır ve âşıklık geleneğinin halk hafızasına kattığı ortak değerler bütünü penceresinden bakıldığında da bir yönüyle gerçektir. Âşık, bir dönem Türk toplumunun yaşadığı, kendisinin de tanıklık ettiği sancılı herhangi bir hadiseyi bizzat yaşamasa da yaşamış gibi hikâye etse bile tarihi süreç ve toplumdaki karşılığı gerçektir. Yaşayarak nakletme, bizzat yaşamak anlamına gelmeyebilir. Serencamın anlattığı hadise âşığın bireysel yaşamı bakımından kurmaca, halk hayatı ve toplumsal tarih bakımından gerçektir. Bu bakımdan metinlerin biyografik manada gerçekliğinin sorgulanması, araştırmacısına özgü, özel bir tecessüs olarak değerlendirilmelidir ve araştırmanın yönü gerçek ya da temsili metinler üzerinden sözlü tarihin nasıl okunması gerektiğine çevrilmelidir. Çünkü âşığın yaratması, halkın onu konumlandığı yerin ve icrasının işlevlerinin bir neticesidir. Metin kurmaca doğmuştur ama DNA'sı öz aidiyetine işaret etmektedir.

Buradan hareketle metin tahlilleri yapılırken gerçeklikle sınırlandırılmaması gerektiği sonucuna varılmıştır. Çünkü serencam ve serküştelerdeki olaylar ve bağlamları, kahraman tipleri, motifleşmiş davranış kalıpları, zaman, mekân, karşılaşmalar, icranın seyri ve bütün bunların âşığın erginlenme ve olgunlaşma süreçleriyle toplum kültürüne katkısı, bugüne aktarımı, değişim-dönüşüm süreçleri incelenirken kurmacanın etkisinin hangi metinde ne kadar olduğunun neyin ne kadar gerçek olduğunun kestirilmesi mümkün değildir. Kayıtlanmış her icrada icracının üslubunun metni yeniden yarattığı görülmüş; her metni kendi özelinde ve o metne özgü biçimde anlatıcısı, dinleyicisi, metni bağlamı ve sözlü aktarımıyla değerlendirmenin daha doğru olacağı kanaati ön plana çıkmıştır. O hâlde metnin ve icranın geleneği, karakteri, anlatıcısı, alıcısı ve iletisi önemlidir. Sefer metinlerine bu pencereden bakılmalı, kesin yargılardan kaçınılmalıdır.

Bu bağlamda bu çalışma içinde Türkiye ve Azerbaycan sahalarında ulaşılabilen sefer serencamı, biyografik halk hikâyesi ve serküşlerden hareketle bir sefer bibliyografyası çıkarılmış, 163 sefer ve bu seferlerin bazılarının 5-6 versiyona kadar çıkan varyantlaşmalarıyla 226 sefer metni görülmüştür. Metinler; sefer nedenleri, metinleri, metinlerin yapıları, bağlamları, işlevleri, kahramanlarının tipolojik özellikleri, epizot ve motifleri bakımından tahlil edilmiş; kendine özgü yönleri, geçmişi ve geleceğiyle değerlendirilmiştir. Geçmişle ilgili sefer hikâyelerinden çıkarılan tespitlerden hareketle seferlerin sürdürülebilirliği üzerinde durulmuştur.

Küreselleşme ve kültürde meydana gelen olumlu olumsuz etkilerin eşliğinde âşıklık geleneği ve âşık seferlerinin âşıklar tarafından çağın gereklerine uyumla yaşatılmaya çalışıldığı gözlenmiştir. Bu hayatîyetin olumlu bir sürdürülebilirlik arz etmesi için geleneğe Murat Çobanoğlu'nu kazandıran 1966-1967 “Konya Âşıklar Bayramı” etkinliğinden ilhamla kültür adına yapılacak çalışmalar, özellikle devlet politikalarında yer bulabilmeli, finanse edilmeli ve eğitim programlarıyla güçlendirilmelidir.

Ayrıca âşıkların sanatta ilerlemelerine katkı sağlamak için hukukî düzenlemeler yapılmalı, icralarına parasal destek sağlanmalıdır. Gerekirse kitaplık çaptaki eserlerine Kültür Bakanlığınca telif ödenmelidir.

Akademi dünyası da değişim ve dönüşüm süreçlerinde geleneği yalnızca kayıt altına almak dışında etnografya çalışmaları yoluyla geçmişin âşık edebiyatı ürünlerini bilinir kılmalı, gelecekte işlevsel olarak kullanılabilmesi için yaratıcı yöntemler üretilmelidir. Bu konuda Azerbaycan örnek teşkil eden bir uygulama ortaya koymuştur. Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesenet Üniversitesinin Âşık Sanatı Bölümü, 1999'dan bu yana âşıklara diploma vermektedir (Heziyeva, 2010: 224).

Türkiye'de de Azerbaycan'da olduğu gibi âşıklık uygulamaları, bir eğitim performansına dönüştürülmelidir. Aktarımı kolay kılmak işe daha küçük yaşta başlanmalıdır. Orta öğretim müfredatındaki âşık edebiyatı konusu, uygulamalı sanat dersi olarak müfredata eklenmelidir. Özel sanat sınıfları açılmalı, bu sınıfların yıllık gezi programlarında iki ayda bir kez gibi Türkiye ve Azerbaycan sahası âşıklarıyla yaşayacakları birer haftalık eğitim programları oluşturulmalıdır.

KAYNAKLAR

- Abdullayev, Söhrab (2017), “Kafkasya’da Âşıklık Geleneği”, *I. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongre Özet ve Bildiri Kitabı*, 09-11 EKİM 2017 Kars (Ed. Yavuz Selim Kafkasyalı), ss. 441-444.
- Akbulut, Ali Cem (2021), “Kul Hüseyin Âşık Kolu”, Serhat Sabri Yılmaz, Hakan Çelikten, Esra Kaan Çelikten (Ed.), *Doğan Kaya Armağanı-70. Yaş Hatırası*, Sivas: Vilayet, ss. 233-252.
- Akman, Eyüp (2008), Stalin Sonrası Azerbaycan’da Âşık Edebiyatı ve Âşık Kurultayları”, *Türk Bilig*, S. 15, ss. 13-23.
- Akpınar, Birsen (2022), Âşık Şahinî (Hayatı, Şiirlerinden Seçmeler), Sivas: Sivas Belediyesi.
- Aliyev, Ramil (2021), *Azerbaycan Folkloru (Janr Sistemi ve Teorik Açıklamalar)*, Bakü: İksad Publishing House.
- Alizade, Ruşen (2020), “Şamanlık Olgusu ve Ozan-Âşık Paradigmalarının Genetik Ortaklığı”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13/32, ss. 1361-1375.
- Allahmanlı, Mahmud- XƏLİLÖV, Rza (2013), *Ozan Aşık Yaradıcılığının İnkişaf Yolları*, Bakı: Çayıoğlu.
- Alptekin, Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif yapısı*, Ankara: Akçağ.
- Altaylı, Seyfettin (1994), *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: MEB.
- Altun, Işıl-Özdemir, O. Utku (2011), *Âşık Nuri Çırağı-Unutamadım-Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, İstanbul: Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı.
- Arslan, Mustafa (2015), “Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Âşıklar”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15/1, ss.1-6.
- Artun, Erman (1995), “Ozandan Âşığa Halk Şiiri Geleneğinin Kültür Kaynakları”, *İçel Kültürü*, 9/41, ss. 5-9.
- _____ (1996), *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymanî*, Adana: Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.
- _____ (2001), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Ankara: Akçağ.
- _____ (2013), “Çukurova Âşıklık Geleneğinde Atışma”, *Folklor/Edebiyat*, 19/75, ss. 73-116.
- Artvinli, Taner (2001), *Yusufelili Âşık Pervanî Hayatı Şiirleri Karşılaşmaları*, Ankara: Ürün.
- Arvas, Abdulsalam (2015), “Gezgin Bir “Alevi Dedesi”: Âşık Davut Suları”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 74, ss.199-209.
- Asker, Naile (2009), “Ünlü Azerî Âşık Kör Nesip”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Cilt: IX, Sayı 1, Sayfa: 9-14, İzmir.
- Aslan, Ensar (2009), “Şamanizm ve Şamandan Aşığa İntikal Eden Trans Olgusu”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2 (3-4), 17-37.
- Aslan, Ferhat (2007) “Âşık Edebiyatı ‘Usta Çıracık Geleneği’ ile Geleneksel Osmanlı Türk Müziği ‘Meşk Usûlü’nün Karşılaştırılması”. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, (10-15 Eylül 2007 Ankara).
- _____ (2007a), “Kars Yöresi âşıklarının Usta-Çıracık Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 36/36, ss. 41-77.
- Aslanoğlu, İbrahim (1965), *Sivas Halk Şairleri Bayramı*, Sivas: Sivas Garnizonu Sosyal Hizmetler Kolu Yayınları I.
- Âşık Feymanî (2018), *Çukurova’da Anlatılan Âşık Hikâyeleri*, Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi.

- Atalay, Besim (1998), *Divanü Lûgat-it-TürkTercümesi*, C. I, 4. bs., Ankara: TDK: 521.
- _____ (1998), *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi*, C. II, 4. bs., Ankara: TDK: 522.
- _____ (1999), *Divanü Lûgat-it-Türk Dizini (Endeks)*, C. IV, 4. bs., Ankara: TDK: 524.
- Ataman Sadi Yaver (1993), *Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Aydın, Oğuzhan (2012), *Her Yönüyle Âşık Sabit Müdâmî*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aytaç, Pakize (2011), *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi*, Ankara: Berikan.
- Aytekin, Cemil (2014), *Yusufelili Âşık İzhari*, Yusufeli: Yusufeli Belediyesi.
- Ayverdi, İlhan (2010), *Kubbealtı Lugatı Misallî Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı.
- Babaxanlı, Gülbeniz (2011), “Dədə Qasım ve Ləzgi Əhməd”, *Azərbaycanın Qəyri-Maddi Mədəniyyət Abidələri və Ərtoğrol Cavid*, Bakı: Çarşoğlu, ss. 160-180.
- Bahadır, Sedat (2017), *Muhibbî ve Esmahan Hikâyesi* (Adil Özder Dizisi-5), Samsun: Yusufeli Belediyesi.
- _____ (2021), “Artvin’de Âşıklık Geleneğinin İcrası, Yaşatılması ve Usta-Çırak İlişkisi Bağlamında Âşık Aileler”, Serhat Sabri Yılmaz, Hakan Çelikten, Esra Kaan Çelikten (Ed.), *Doğan Kaya Armağanı-70. Yaş Hatırası*, Sivas: Vilayet, ss. 327-344.
- Balkaya, Adem (2013), “Mekân Poetikasi Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları” *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/1*, ss. 881-889, Ankara.
- Başgöz, İlhan (1996), “Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)”, *Folkloristik: Umay Günay Armağanı*, Haz.: Özkul Çobanoğlu-Metin Özarslan, Ankara: Feryal Matbaası.
- _____ (1979), *Âşık Ali İzzet Özkan Yaşamı Sanatı Şiirleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____ (2013), “İran Azerbaycan’ında Hikâye Anlatma Geleneği”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XIII/2, ss. 371-386.
- _____ (2016), “Âşıkların Yaşamlarıyla İlgili Türk Halk Hikâyeleri”, Çev: Serdar Uğurlu, *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4/7 ss.287-296.
- Bayat, Fuzuli (2003), *Köroğlu Şamandan Âşıka, Alptan Erene*, Ankara: Akçağ.
- _____ (2014), “Aşıklık Sənətinin Ötürülməsində Usta-Şagird Ənənəsinin Funksional Rolu”, *Ozan Dünyası*, 1/16, ss. 26-34.
- Bayrak, Mehmet (2016), *Manzum Halk Tarihçisi Ermeni Âşuğlar [Âşuğ Destanlarına Yansıyan Şiirsel ve Görsel Tarih]*, Ankara: Özge.
- Bekki, Salahaddin (2008), “Âşık Şiirinin Siyasallaşması Üzerine Bir Deneme (1960-1980)”, *Folklor-Edebiyat*, 14/55, ss. 267-286.
- _____ (2016), “1980 Sonrası Âşık Şiirinde Siyasi Söylemler”, *Journal of Turkish Language and Literature*, 2/1, ss. 51-66.
- Boratav, Pertev Naili (1968), “Âşık Edebiyatı”, *Türk Dili (Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı)*, S. 207, ss. 340-357.
- _____ (2018), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, 2. Bs., Ankara: BilgeSu.
- Büke, Kamil Kenan (2014), *[Göç-Kültür-Kimlik][Göçün Toplumdaki Etkilerine Dair 4 Teorik Model Örneği]*, Mersin.

- Campbell, Joseph (2013), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalıcı.
- Cebe, Günil Özlem Ayaydın (2011), “İşkâna Direnen Kimlik: Dadaloğlu’nun Coğrafyası”, *Millî Folklor*, 23/90, ss. 60-69.
- Cemiloğlu, İlgar-İmamverdi, Ali (2021), *Azerbaycan Âşık İcracılığı Sanatı*, Ankara: İKSAD.
- Cerrahoğlu, Münir (2013), “20. Yüzyıl Âşıklık Geleneğinde Gezginci Bir Âşık: Âşık Talibî Coşkun”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4/2, ss.189-202.
- Çağbayır, Yaşar (2007), *Ötüken Türkçe Sözlük*, C.I-II-III-IV-V, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çapraz, Erhan (2018-Bahar), “Türk Kültüründe Mitolojik Bir Kahraman Olarak Âşıklar”, *TÜBAR* XLIII, ss. 53-65.
- (2019), “Ozanların Âşıktan Babaya Dönüşüm Serüveni: Âşık Tarzı Şiir Geleneğinin Teşekkülünde Bektaşiliğin Rolü”, *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi (IJHE)*, C. 5, S.12, ss. 037-1063.
- Çelikten, Hakan (2019), *Âşıklık Geleneği ve Kültür Değişimleri*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Çılgık, Hikmet (2014), *Yirminci Asırdan Günümüze Âşıklık Geleneğinin İcra Ortamları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çoban, Gizem Sabahat (2021), “Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kendini Gerçekleştirme Basamağında Gizil Yetenekler”, *European Journal of Educational & Social Sciences*, 6/1, ss. 111-118.
- Çobanoğlu, Özkul (1999a), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- (1999b), “İşgal Edilen Vatan Topraklarında Âşık Edebiyatı’nın İşlevleri ve Âşık Şenlik” *Millî Folklor*, 11/42, ss. 89-91.
- (2000a), “Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teleolojik Serüveni”, *Folklor/Edebiyat*, S.24.
- (2000b), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ.
- (2017), İÜHFM - Ord. Prof. Sadri Maksudi Arsal’a Armağan Özel Sayısı, cilt LXXV, ss. 389-406.
- Çoruh, Hakkı Şinasi (1968), *Rüya Dünyamız*, İstanbul: Kitapçılı Ticaret LTD Şirketi.
- Demir, Sema (2012), “Kültürel Bellek, Gelenek ve Halkbilimi Müzeleri”, *Millî Folklor*, 24/95, ss. 184-193.
- De Vos, Arlene (2013), “Folklor ve İnternet: Netlore”, Çev. Nurulhude Baykal, *Millî Folklor*, 25/97, ss. 246-254.
- Doğan, Metin (2012), *Derviş Muhammed Kolunda Gelenek, Etkileşim, Eğitim ve Âşıkî’nin Şiir Anlayışı*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Doğaner, Ali (2015) “Çukurovalı Âşıkların Dilinde Konargöçerlik”, *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, C.1, S.1, ss. 142-164.
- Dundes, Alan (1998), “Doku, Metin, Konteks”, Çev. Metin Ekici, *Millî Folklor Dergisi*, S.38, 106-119.
- (2007), “Antropolog ve Folklorlarda Karşılaştırmalı Metot”, Çev. Seval Kasımoğlu-Ferya Çalış, *Millî Folklor*, 19/73, ss. 81-95.

- Durbilmez, Bayram (2006), “Somut Olmayan Kültür Miras: Halk Hikâyeciliği ve Kars Yöresi Âşıkları”, *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi, ss. 341-364.
- ____ (2010), “Âşıklık Geleneklerinde Saz” *Millî Folklor*, 22/85 ss. 148-158.
- ____ (2017), “Âşık Edebiyatının Oluşumu ve Gelişiminde Alevi-Bektaşî Zümrelerin Yeri ve Önemi”, *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, 7/13, 57-86.
- ____ (2018), *Âşık Edebiyatı ve Taşpınarlı Halk Şairleri* (5. Baskı), Ankara: Akçağ.
- Duymaz, Ali (2000), “Karacaoğlan ile Âşık Kerem’in Şahsiyet ve Eser Bakımından benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Millî Folklor*, 11/44, Ankara, ss. 51-67.
- ____ (2012), “Âşık Şenlik’in Hikâyeleri Çerçevesinde Halk Hikâyelerinin Tasnifi Meselesine Dair Bir Değerlendirme”, *Kafkas Üniversitesi-Kars İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Âşık Şenlik Sempozyumu Bildirileri*, Kars, 25-27 Mart, ss. 5-15.
- Düzgün, Dilaver (1998), “Erzurum’da Âşık Kahvesi Geleneği”, *Folkloristik: Dursun Yıldırım Armağanı*, Haz. M. Özarslan-Ö. Çobanoğlu, Ankara: Feryal Matbaacılık, 205-224.
- ____ (2004), “Âşık Edebiyatının Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Yetiştirdiği Temsilciler”, M. Öcal OĞUZ (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker, ss.169-187.
- ____ (2005), “Âşık Sümmanî’nin Karşılaşmaları”, *Beyazdoğu*, S.3, ss. 51-55.
- Eberhard, Wolfram (2002), *Güneydoğu Anadolu’dan Âşık Hikâyeleri*, Ankara: TDK.
- Ekici, Metin (1998), “Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi”, *Millî Folklor*, 10/39, ss. 25-34.
- ____ (2000), “Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme”, *Millî Folklor*, Yıl:12, Sayı: 45.
- ____ (2011), “Âşıklık Geleneğinin Güncel Sorunları”, *Yaşayan âşık Sanatı Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ankara: Grafiker, ss.17-23.
- ____ (2022), “İzmir’de Yaşayan Bir Âşık Ali Rıza Egi ve SOKÜM”, *9.Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 387-395.
- Elçi, Armağan Coşkun (2011), “Cemde Âşık İle Müziğin Yeri ve Önemi”, *Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyum Bildirileri*, ss. 137-183.
- Ələkbərli, Aziz-Cəfərova, Ayten (2011), “Qurbanî ile Peri Hanım Hikâyesi”, *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, (XXIII. Kitab Nahçıvan Numunələri) Bakı: Nurlan Neşriyatı, ss. 183-207.
- Erdener, Yıldray (2019), *Kars’ta Çobanoğlu Kahvesi’nde Âşık Karşılaşmaları (Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları)*, İstanbul: YKY.
- Erdoğan, Faruk (2022), *Âşık Mehmet Sadaklı’nın Hikâye ve Şiirlerinin Tematik İncelemesi*, Ardahan: Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergin, Muharrem (2008), *Dede Korkut Kitabı-1*, Ankara: TDK.
- Erkal, Abdülkadir (2010), *Âşık Smmânî Divanı*, Ankara: Erzurum 2011 Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Kültür Serisi.
- Eroğlu, Ruhsatî (2016), *Hayallerin Ötesinde*, İstanbul: Yılmaz Basımevi.
- Ersoy, Ruhi (2009), *Sözlü Tarih Folklor İlişkisi(Baraklar Örneği Disiplinler Arası Bir Yaklaşım Denemesi)*, Ankara: Akçağ.

- Fedakâr, Pınar-Gültekin, Mustafa (2011), “Kente Göç Eden Âşıklar ve Kent Ortamında Âşık Olmak”, *Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyum Bildirileri*, ss. 69-80.
- Fidan, Süleyman (2019), “Göç, Kimlik, Kültürel Etkileşim Bağlamında Avrupa’ya Türk İşçi Göçü ve Âşıklık Geleneği”, Mehmet Cem ODACIOĞLU (Ed.) *Filoloji Alanında Yeni Ufuklar*, Ankara: Gece Akademi, ss. 99-119.
- Qasımlı, Məhərrəm (2011), *Ozan Aşıq Sənəti*, Bakı: Uğur Nəşriyyatı.
- Gayibov, Seyran (2007), “Hasta Kasım’ın Bir Naziresi Üzerine”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 4/2, ss. 47-53.
- Gökalp, Mehmet (1985), *Mahirî ile Mahitaban Hikâyesi*, İstanbul: Mehtap.
- (1988), *Bardızlı Âşık Nihanî*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi.
- Gökalp, Ziya (1968), *Türkçülüğün Esasları*, 7. Bs., İstanbul: Varlık.
- Gökşen, Cengiz (2012), *Sana mı Kalmış*, Ankara: Korza.
- Gözükara, Mehmet (2017), “Narmanlı Âşık Sümmanî” *Elbistanın Sesi*, 21.02.2017/10.49, NARMAN’LI ÂŞIK SÜMMÂNÎ - Elbistanın Sesi (elbistaninsesi.com) (Erişim T: 14.10.2022).
- Gözükızıl, Ömer (1997), “Zülalî-Şenlik Karşılaşması ile İlgili Varyantlaşmanın Nedenleri”, *Âşık Şenlik Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss.75-135.
- Guliyev, İlkin (2016), “Azerbaycan Âşık Edebiyatı: Tarihte ve Bugünü”, Fikret TURAN, Emine TEMEL, Harun KORKMAZ (Ed.), Ölümünün 50. Yılında Uluslararası M.Fuad KöprülüTürkoloji ve Beşerî Bilimler Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 21-22 Kasım 2016, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, ss. 263-270.
- (2017), “Azerbaycan Âşık Edebiyatı: Tarihte ve Bugünü”, Ölümünün 50. Yılında Uluslararası M. Fuad Köprülü Türkoloji ve Beşeri Bilimler Sempozyumu (21-22 Kasım 2016) Bildirileri, İstanbul Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, ss.263-270.
- Günay, Umay (1990), “Halk Şiirinde Ayak Konusunda Düşünceler”, *Millî Folklor*, S.8, ss. 32-34.
- (1999), *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, 3. bs., Ankara: Akçağ.
- (2017), *Türk Kültürüne Eleştiri* (İlaveli 2. Baskı), Ankara: Akçağ.
- Güney, Eflatun Cem (1953), *Meslekî Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul: Maarif Kitaphanesi.
- Hacıyeva, Maarife-Köktürk, Şahin-Paşayeva, Mehebbet (1999), *Azerbaycan Folklor ve Etnoğrafya Sözlüğü*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Hacıyeva, Maarifə-Rıhtım, Mehmet (2009), *Folklor və Təsəvvüf Ədəbiyyatı Sözlüyü*, Bakı: Nurlan Nəşriyyatı.
- Heqimov, Mürsel İ. (1986), *Halgımızın Deyimleri ve Duyumları*, Bakı: Maarif Nəşriyyatı.
- Heziyeva, Şerhiyye (2010), “Kars Âşıklık Geleneği ve bâdeli Âşık”, *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, ss. 211-225.
- Irmak, Yılmaz (2014), “Batı Avrupa’da Yaşayan Göçmen Türk Toplumunda Kültür Aktarımı Bakımından Âşıkların Rolü ve Şiirlerinde İşlediği Konular”, *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi (KAREFAD)*, 5/3, ss. 11-26.
- (2017), “Batı Avrupa Türk Âşıklık Geleneği’nde Erzurumlu Ozan Çelebi ve Şiirleri”, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 /14, ss. 245-266.

- _____ (2017a), “İşlevsel Halkbilimi Kuramına Göre Âşık Mahzuni Şerif’in Şiirlerinde Tespit Edilen Yeni İşlevler”, *Studies Of The Ottoman Domain*, 7/12, ss. 183-212.
- _____ (2018), *Almanca (batı Avrupa Göçmen Türk Toplumuna Sosyo-Kültürel Bir Bakış)*, Ankara: Berikan.
- İmamverdiyev, İlgar Cemiloğlu (2003), “Azerbaycan Halk Âşıklarının Özgün Özellikleri”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.21, ss. 147-156.
- İsmayılov, Hüseyin-Qurbanov, Tacir (2003), *Azerbaycan Folkloru Antologiyası VIII Kitab (Ağbaba Folkloru)*, Bakı: Seda Neşriyyatı.
- İsmayılov, Hüseyin-Ələkbərli, Aziz (2010), *Azərbaycan Folkloru Külliyyatı, C. XVII, (Dastanlar VII. Kitab)*, Bakü: Nurlan Neşriyyatı.
- _____ (2010), *C. XVIII, (Dastanlar VIII. Kitab)*.
- _____ (2011), *C. XXIV, (Dastanlar XIV. Kitab)*.
- _____ (2011), *C. XXV, (Dastanlar XV. Kitab)*.
- Kafkasyalı, Ali (2006), *İran Türkleri Âşık Muhitleri*, Erzurum: Eser Ofset.
- Kamaloğlu, Mahmud (2016), *Qarşı Aşık İslam Ərdənər*, Bakı.
- Karınlı, Hatice (2021), *Âşık Feymânî'nin Hayatı, Sanatı ve Hikâyeciliği*, Ankara, Dionysos.
- Kartay, Hami-Karoğlu, S. Rüştü (1959), *Âşık İhsanî ve Güllüşah*, Ankara.
- Kaya, Doğan (1989), “Âşık Püryanî'nin Karşılaşmaları”, *Türk Folkloru Araştırmaları*, Ankara, Kültür Bakanlığı Araştırma Dairesi Yayınları, ss. 47-84.91
- _____ (1997), “Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu”, *Türk Kültürü*, C. 35, S. 412, ss. 499-508.
- _____ (1999a), *Âşık Ruhsatı*, Sivas: Sivas Belediyesi Kültür Yayınları.
- _____ (1999b), “Sivashlı Gülşadi ve Çırakları”, *Türk Folkloru*, 95/2, 21-24.
- _____ (1999c), “Karşılaşma, Atışma ve Değişme Kavramları Üzerine Düşünceler ve Feymanî'den Örnekler”, *Folklor/Edebiyat*, 20/4, Ankara, ss. 131-140.
- _____ (2000), *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi.
- _____ (2003), “Başlangıçtan Günümüze Âşık Edebiyatı” *Âşık Edebiyatına Giriş*, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, ss. 3-8.
- _____ (2004), *Âşık Veysel*, Sivas: Sivas Valiliği.
- _____ (2005), *Âşık Talibî Coşkun*, Sivas: Sivas Belediyesi Kültür Yayınları.
- _____ (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ.
- _____ (2011), “Âşık Nihanî'nin Âşıklık Geleneği İçindeki Yeri”, Çiğdem AKYÜZ, Şakire BALIKÇI, Erhan SOLMAZ, İsmail ABALI (Ed.), *Türkiye'de Bir Kurmancan Datka Prof. Dr. Nerin Yayın Armağanı*, Ankara: Sage, ss.153-159.
- _____ (2012a), “VI. Sivas Halk Şairleri Bayramı ve Geride Bıraktıkları”, *Kültür Çağlayanı*, S.15, ss. 7-11.
- _____ (2012b), “Cönklerden Gün Işığına: Divriğili Veli”, *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, S. 2, ss. 213-264.
- _____ (2015a), “Davut Sularî'nin Edebî Kişiliği”, *Hasan Nedim Şahhüseyinoğlu'na Armağan*, Ankara: Ürün Yayınları, ss. 207- 214.

- _____ (2015b), “Âşık Nihânî’nin Âşıklık Geleneği İçindeki Yeri”, *Bardız’da Nihânî Paneli*, asik_nihaninin_asiklik_gelenegi_icindeki_yeri_dogan_kaya.pdf (dogankaya.com) (Erişim T: 26. 06. 2022)
- _____ (2017), “Sivas’ta Yapılan Âşıklar Bayramı Tarihçesi Üzerine Tespitler”, *AKRA Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, S. 12, ss. 270-281.
- _____ (2020), *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, IV. bs., Ankara: Akçağ.
- Keskin, Özgen (2006), *Türk Saz Şairliği ve Ardınuçlu Efkarî (Divan İlaveli)*, 2. bs., Bursa: Melih Ofset.
- Kırzioğlu, M. Fahrettin (1958), *Edebiyatımızda Kars II. Kitap*, İstanbul: Işıl Matbaası.
- Kobotarian, Nabi (2013), *İran Azerbaycanı Âşık Destanları I Şikârî Destanı*, Ankara: TDK.
- Kobotarian Azeroğlu, Nabi (2020), “Tufarganlı Abbas ile Gülgez Destanının Tebriz Varyantının Tanıtımı” *Social Science Development Journal*, 5/19, ss.55-64.
- Koşay, Hamit Zübeyir (1949), *Susmuş Saz*, İstanbul: Aydınlık Basımevi.
- Köktürk, Şahin (2019), “Âşık Tarzı Şiirin Ustasız Çıraksız Temsilcisi: Âşık İnânî”, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C.1, S.2.
- _____ (2021), “Arketipal Açından Mahtumkulu ve Âşık İnânî’de Rüya ve Bâde İçme Motifi”, *Dr. Himmet Biray Armağanı (Ahde Vefa 25. Yıl)*, İstanbul: Kesit, ss. 449-466.
- Köprülü, Fuad (1976), *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, 3. Bs., Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- _____ (1999), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- _____ (2004), *Saz Şairleri I-V*, 3. bs., Ankara: Akçağ.
- Kurt, Necdet (2015), “Alevi-Bektaşî Cemlerinde ‘Deste Bağlama’ Geleneği ve ‘Bağlama’ Adının Kaynağı”, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, S. 7, ss. 43-62.
- _____ (2017), “Zakirlik Geleneğinin Kökenleri ve Amasya Yöresinin İz Bırakan Zakirleri”, *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dini Musiki Sempozyumu*, Amasya: Amasya Üniversitesi, ss. 105-119.
- _____ (2018), “Alevi Erkânında Zakir ve Bağlama”, *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim) Bildiriler Kitabı*, Ankara, ss.121-136.
- _____ (2021), “Almanya’ya İşçi Göçü Sonrasında Ortaya Çıkan Disco-Folk Olgusu ve Derdiyoklar Müzik Grubu”, *Etnomüzikoloji Dergisi*, 4/1, ss. 83-96.
- Kürkçüoğlu, S. Sabri (2020), “Alevi ve Bektaşî Kültürünün Deryası Kısas ve Yaşayan Bir Usta: Âşık Sefâ”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.96, ss. 459-489.
- Lord, Albert Bates (2015), “Yugoslav Epik Halk Şiiri”, Çev. Figen Karaboğa, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3*, Ed. M. Öcal Oğuz-Selcan Gürçayır Teke-Sunay Akkaya, Ankara: Geleneksel, ss. 229-233.
- Malinowski, Bronislaw (1990), *Büyük Bilim ve Din*, İstanbul: Kabala.
- MEB Komisyon (1996), *Örnekleriyle Türkçe Sözlük (C. I-II-III-IV)*, Ankara: MEB.
- Melikzade, Tohid (2021), “İran Azerbaycan’ın Qerb Bölgelerinde Folklor Potansiyelleri ve Folklorun Toplanma Tedqiq ve Neşrinde Bezi Problemler ve Çözüm Yolları”, Serhat Sabri YILMAZ, Hakan ÇELİK TEN, Esra KAN ÇELİK TEN (Ed.), *Doğan Kaya Armağanı-70. Yaş Hatırası*, Sivas: Vilayet, ss. 883-888.

- Məmmədli, Elxan (2013a), *Borçalı Folklor Örnekleri 1*, Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Folklor Enstitüsü, ss. 182-186.
- ____ (2013b), “Aşiq Musa ilə Mələknisə Xanım Dastanı”, *Aşiq Musa Əsərləri*, Bakı: Elm və Təhsil, ss.87-144.
- Mora, Necla (2008), “Medya ve Kültürel Kimlik”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5/1.
- Moyle, Natalie Konenko (1997), “Türk Halk Hikâyelerinde Âşık İmajı”, Çev. Rifat Alişiroğlu, *Milli Folklor*, S. 36, ss. 82-86.
- Murtezaoglu, Serpil (2012), “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (Balkan Özel Sayısı-II)*, ss. 344-350.
- Nagiyeva, Nigar (2017), *1990'dan Günüme Türkiye ve Azerbaycan Edebiyatlarının Karşılıklı Etkileşimi*, İstanbul: Hiperyayın.
- Namkoç, Bora Nusret (2020), “Kars âşık sanatı üzerine”, *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7/50, ss. 270- 279.
- Nasrattınoğlu, İrfan Ünver (1986), *Türk Dünyası Araştırmaları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- ____ (1997), “Batı Avrupa’da yaşayan Türk Âşıklık Geleneği”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri*, II. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 51-171.
- Nəbioğlu, Musa (2015), *Sözün Zəlimxan Zirvəsi*, Bakı: Vətən Nəşriyyatı.
- Nəbiyev, Azad (2006), *Azərbaycan Halq Ədəbiyyatı* (II. Hissə), Bakı: Elm.
- Oğuz, M. Öcal (1993), “Azerbaycan Âşıklık Geleneği ve Dirili Kurbanı”, *Milli Folklor*, S. 20, ss. 35–39.
- ____ (1995), “Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVI. Yüzyılına Dair”, *İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, ss. 423-433.
- ____ (1997), “Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVIII. Yüzyılı”. *Milli Folklor*, 35, ss. 2-9.
- ____ (2000), *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*, Ankara: Akçağ.
- ____ (2010), “Sözel Belleğin Tarihe Tanıklığı ve Âşıkların İnanılan Biyografileri”, *Milli Folklor*, 22/87, ss. 5-12.
- ____ (2011), “Çok Mekânlı ve/veya Çok Mezarlı Anlatı Kahramanları: Yunus Emre”, *Milli Folklor*, 23/91, ss. 5-11.
- Okumuş, Ali (2018), *Sovyetler Birliği Dönemi Azerbaycan Halk Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Onay, Ahmet Talat (1928), *Âşık Dertli Hayatı, Divanı*, Bolu: Vilayet Matbaası
- Ong, Walter J. (2014), *Sözlü ve Yazılı Kültür (Sözün Teknolojileşmesi)*, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis.
- Orucov, Əliheydər-Abdullayev, Bəhrüz-Rəhimzadə, Nərgiz (2006), *Azərbaycan Dilinin İzahlı Lügəti*, C. I-II-III-IV, Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası.
- Öksüz, Meltem Şimşek (2017), “Âşıklarda Göç Olgusu ve Âşık Reyhanî'nin Göç Serüveni”, Ali TİLBE, Sonel BOSNALI, Yusuf TOPALOĞLU (Ed.), *Göç Konferansı 2017 – Seçilmiş Bildiriler*, London, ss.263-274.

- Öksüz, Musa (2013), *Artvin âşıklık Geleneği*, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özbek, Orhan (1969), *Âşık Şenlik (Değişmeler-Karşılaşmalar)*, Ankara: Ayyıldız.
- Özçevik, Arzu (2007), *Müzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özdemir, Cafer (2011a), *17-19. Yüzyıl Âşık Tarzı Türk Şiirinde Sosyo-Kültürel Hayat*, Samsun: Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- (2011b), “Âşıkların Dilinden Âşıklık Geleneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 17, ss. 130-146.
- (2017a), “Alevi-Bektaşî Geleneğinin 20. Yüzyılda Amasya’daki Temsilcisi: Âşık Ruhanî”, *Uluslararası Amasya Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, C. 2, Ankara: KIBATEK, ss. 1367-1382.
- Özdemir, Nebi (2011), “Âşıklık Geleneği ve Medya”, *Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER, ss. 33-52.
- (2017), “Âşıklık Geleneği ve Seyahat / Göç”, *Kültür Bilimi ve Yönetimi*, Ankara: Grafiker, ss. 557-579.
- (2018), “Âşıklık Geleneği ve Kent”, *1. Uluslararası Develi - Âşık Seyrani ve Türk Kültürü Kongresi Türk Kültürü Bildirileri*, ss. 45-61.
- Özder, Adil (1940), *19. Yüzyıl Çoruh Halk Şairlerinden Yusufelili Muhibbî Hayatı ve Değişleri*, Kars: Kars İl basımevi.
- (1965), *Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları(I.Kitap)*, Bursa: Emek Basımevi.
- (1976), *Muhibbî ile Esmahan Hikâyesi*, Ankara: Lale Matbaası.
- (2015), *Huzurî Divanı*, Samsun: Yusufeli Belediyesi.
- Özen, Kutlu (2001), *Sivas Efsaneleri*, Sivas.
- Özsınan, Saadet, S. Atagün, S. Kılıçarslan (2008), “Hülya Yıldırım (Ozan Şahinî)”, *Sazın ve Sözü'n Sultanları: Yaşayan Halk Şairleri*, C. 1, Ed. Fatma Ahsen Turan, Başak Uysal vd., Ankara: Gazi Kitabevi, ss. 227-240.
- Özsoy, Bekir Sami-Ataman, Halil İbrahim (1993), *Posoflu Âşık Sabit Müdâmî (Hayatı Edebî Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler)*, Kayseri.
- Öztürk Serdar (2008), *Türkiye’de İletişim Düşüncesinin Kökenleri*, Ankara, Gazi niversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Pirsultanlı, Sədnik Paşa (2013), *Azərbaycan Aşıq Şeirinin Sazla Əlaqəli İnkişaf Yolu*, Gence: GDU Neşriyyatı.
- Reinhard, Ursula ve Pinto, Tiago de Oliveira (2019), *Türk Âşık ve Ozanları*, Çev: Elif Damla Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rüstemzade, Rüstem (1988), *Aşıq Revayetleri*, Bakı: Gençlik.
- Sakaoğlu, Saim-Alptekin Ali Berat-Şimşek Esmâ (2000), *Azerbaycan Âşıkları ve Halk Şairleri Antolojisi I (16-18. Yüzyıllar)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Sakaoğlu, Saim (2014), *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, Konya: Kömen Yayınları.
- Saracılı, Eflatun (1992), *Aşıq Hüseyin Saracılı: Şe’rler Söylemeler*, Bakı: Yazıcı, ss. 165-179.
- Sarıkaya, Mahmut (2017), “İrticâli Söyleyiş ve Azerbaycan Edebiyatındaki Örnekleri”, *I. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongre Özet ve Bildiri Kitabı*, 09-11 Ekim 2017 Kars (Ed. Yavuz Selim Kafkasyalı), ss.189-202.

- Saygı, Elif (2018), *İnebolu Halk Kültüründe Halk Hekimliği*, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sevindik, Azem (2019), *Âşıklık Geleneğinin Güncel Durumu ve Âşıklar Üzerine Bazı Tespitler*, *SUTAD*, 47, ss. 127-144.
- Solmaz, Ceyhun-ÇELİK, Hasan (2014), “Buyruklara Göre Talip, Pir ve Mürşit İlişkileri”, *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/4, ss. 33-52.
- Şişman, Bekir (2005), “Berlin’de Yaşayan Türk Gençlerinin Kültürel Kimlikleri Üzerine Bir Araştırma”, *Millî Folklor*, 17/68, ss. 96-109.
- (2007), “Karadeniz Yöresinde Yaşayan Kemençeli Âşıklık Geleneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/1 Fall, ss. 210-224.
- (2015), “Günümüz Âşıklarında Rüya ve Bâde Motifi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/41, ss. 316-323.
- Şişman, Bekir-Şahin, Mehmet (2019), “Alevi-Bektaşî Kültürünün Türk Halk İnanışları ve Uygulamalarına Yansıması”, *Türk Halk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 92, ss.43-65.
- Tan, Nail (2010), “Türk Dünyası Âşık ve Tekke Edebiyatlarında Hayatları Çevresinde Halk Hikâyesi Oluşmuş Halk Şairleriyle İlgili Bilgilere Katkılar”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 30, ss. 49-63.
- Tanrıkulu, Nazım İrfan (1997), *Âşıklar Divanı*, İstanbul.
- Taşlıova, Mete (2006), “Elektronik Cönk Kavramı ve Türk Halkbilimi’nin Değeri Bilinmeyen Kaynakları” *Türkiyat Araştırmaları*, S. 5, ss. 89-112.
- (2017), “Âşıklık Geleneğinde Grup İcrası”, *Milli Folklor*, 29/113, ss. 5-16.
- (2018), “Sözlü Gelenekte Şiirin Varyantlaşması: ‘O Gelin’ Şiiri”, *Mediterranean Journal of Humanities* (mjh.akdeniz.edu.tr), VIII/2, ss. 507-519.
- Taşlıova, Şeref (2008), *Sözlü ve Yazılı Kaynaklarla Çorum Halk Şiiri Antolojisi Âşıklar, Ozanlar, Şairler*, Çorum: T.C. Çorum Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (1997), *Yunus Emre Divanı I*, Ankara: MEB.
- Tek, Recep (2011), *Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin)*, , Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Teke, Selcan Gürçayır (2016), “Uygulamalı Halk Bilimi ve Âşıklık Geleneğinin Geleceği”, *Karadeniz*, 31, ss. 91-100.
- Tuğrul, Talip (2006). “Tunceli Aleviliğinde İnanç ve İbadet (Sarı Saltık Ocağı Örneği)”, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Turan, Fatma Ahsen (2015), “Avrupa’da Yaşayan Halk Şairlerimizin Dilinden Gurbet ve Sonuçları”, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, Vol: 6, Issue: 21, pp. 1-28.
- Tutu, Sıtkı Bahadır (2008), “Saz Çalmayan Âşık: Âşık Ali Doğan (Berdarî)”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies*, VIII/2, ss. 103-110.
- Türk, Mehmet Taner (2018), *Edebiyat Şölenleri: Aktör Mekân Ritüel*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Türkmen, Fikret-Cemiloğlu, Mustafa (2009), *Âşık Şevki Halıcı’dan Derlenen Halk Hikâyeleri*, Ankara: TDK.
- Türkmen, Fikret-Taşlıova, M.Mete-Tan, Nail (2017), *Âşık Şeref Taşlıova Halk Hikâyeleri*, Ankara: TDK, ss. 475-493.

- Uluocak, Şeref (2011), “Sosyo-Kültürel Yapı ve Kültür Coğrafyası Kavramları Üzerine Yapılandırıcı Bakış Açısından Model Önerileri”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Bahar 14, ss. 253-278.
- Ural, Orhan (1976), *Dost Elinden Gelen Turna Erzurumlu Emrah Hayatı-Şiirleri*, İstanbul: Hürriyet.
- Ural, Şafak (2020), “Dil ve Sistem Açısından) Aidiyet ve Kültür”, *Felsefe Dünyası Dergisi*, S. 72, ss. 38-57.
- Uraz, Murat (1979), “Saz Şairlerinde Meydan Edilme ve Sohbetler”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 18, 30/357, ss. 8619-8621.
- Veliyev, Vagif (1985), *Azerbaycan Folkloru*, Bakı: Maarif Neşriyyatı.
- Vural, Temel (2015), *Oltu Havzası Âşık Karşılaşmaları*, Ankara: Oltu Havzası Kültür Serisi.
- Yakıcı, Ali (1997), “Âşık Tarzı Türk Şiirinde Seyahat Destanı Söyleme Geleneği”, V. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri*, II. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss.319-342.
- (2007), “Dede Korkut Kitabı’nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi”, *Millî Folklor*, 19/73, ss. 40-47.
- Yalsızuçanlar Sadık (2018), *Efendiler Bağı*, İstanbul, Mevsimler Kitap.
- Yardımcı, Mehmet (1998), *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri*, Ankara: Ürün.
- (2011a), “Âşık Edebiyatı Gelenekleri İçinde Alevi Bektaşî Âşıklarının Yeri ve Önemi”, Çiğdem AKYÜZ, Şakire BALIKÇI, Erhan SOLMAZ, İsmail ABALI (Ed.), *Türkiye’de Bir Kurmancan Datka Prof. Dr. Nerin Yayın Armağanı*, Ankara: Sage, ss. 118-132.
- (2011b), “Türk Halk Edebiyatında Âşık Kolları ve Zileli Tâlibî Kolu”, *Kültür Evreni*, 3/9, Ankara, ss. 63-71.
- (2014), Geçmişten Günümüze Ozanlık Geleneği ve Bu Süreçte İletişim Araçlarının Rolü, *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, ss. 27-30.
- Yıldırım, Dursun (1998), *Türk Bitiği (Sözlü Kültür ve Folklor Kavramları Üzerine Düşünceler)*, Ankara: Akçağ.
- (2000a), “Türk Sözel Kültüründe Süreklilik” <Osmanlı Hanedanlığı Döneminden Cumhuriyete>, *Türkbilig*, Ankara, S. 1, ss. 32-44.
- (2000b), “Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri [XIII. - XX. Yüzyıllar Aralığı Türkiye]”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 10, ss. 327-353.
- Yıldırım, Rıza (2012), “Geleneksel Alevilikten Modern Aleviliğe: Tarihsel Bir Dönüşümün Ana Eksenleri”, Ankara: *Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 62, ss.135-162.
- Yılmaz, Serhat Sabri (2021), *Âşık Emsali*, Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Yurga, Cemal (2017), “Âşık Kimdir?”, Kafkasyalı, Yavuz Selim (Ed.), *I.Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı* (49-53), Kars: Kafkas Üniversitesi Geleneksel Âşık Sanatı ve Edebiyatı Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Zencir, Adnan (2018), *Âşık Dursun Burhanî’nin Şiirlerindeki Söz Varlığı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Zımıstanoglu, Qabil (2014), *Aşıq Ələsgər Bütün Əsərləri*, Bakı: “OL” MMC.

İnternet Kaynakları:

- URL-1: https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/01/kc22-cultural-identity_turkish.pdf (Erişim T: 09. 11. 2019)
- URL-2: ÂŞIK ELESGERLE ŞEMKİRLİ ÂŞIK HÜSEYN DESTANI -2- Yrd.Doç.Dr. | ARAMA | ESA (edebiyatvesanatakademisi.com) (Erişim T: 20.04.2022)
- URL-3: <https://www.youtube.com/watch?v=Gp0qp609O2M> (Erişim T: 28. 11. 2022)
- URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=Qtrp5m3OMIY> (Erişim T: 24. 11. 2022)
- URL-5: Aşık Mehmet Oktay Ergani ile Âşık Şenlik'e Dair Türküler - Aşıkların Avazı - TRT Avaz - Смотреть видео бесплатно онлайн (zubrit.com) (Erişim T: 23. 11. 2022)
- URL-6: (44) SÜMMANİ & ERBABİ ATIŞMASI 1872 YILI SÜMMANİ 11 YAŞINDA ERBABİ 70 YAŞINDA - YouTube (Erişim T: 23. 11. 2022)
- URL-7: (44) Çay Tv'de Efsane Âşık Atışması - İhsan Yavuzer | Rahim Sağlam | Taner Öztürkoğlu - YouTube (Erişim T: 14. 11. 2022)
- URL-8: ters-Atışma - Aşık Kul Nuri - Aşık Rahim Sağlam-bitti-bitmez- - YouTube (Erişim T: 06. 12. 2022)
- URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=F4sloCklsd8> (Erişim T: 06. 12. 2022).
- URL-10: Cansu IRMAK Çıldır'da Yaşayan Âşıklık Geleneği (gencsanatdergi.com) (Erişim T: 01. 11. 2022).
- URL-11: (44) Burhani Mahlaslı Âşık Dursun Durdağı ve Ergani Mahlaslı Âşık Mehmet Oktay Atışması - YouTube (Erişim T: 14. 11. 2022)
- URL-12: (100) Mevlüt İhsani - Mesaj TV7 - YouTube (Erişim T: 02. 12. 2022)
- URL-13: (108) gidirem reyhani - YouTube (Erişim T: 13. 12. 2022)
- URL-14: PKK'NIN ÖLDÜRDÜĞÜ HALK OZANIMIZ : AŞIK ALİ RAHMANÎ | - ozeregli.com
- URL-15: emsali_tokat_seferi.pdf (dogankaya.com)
- URL-16: (69) Aşık Yaşar Reyhani Nergis bacıya söylüyor (gelmedin) - YouTube (Erişim T: 21. 05. 2023).
- URL-17: (67) Aşık Yaşar Reyhani (O Gelin) - YouTube (Erişim T: 21. 05. 2023).
- URL-18: (116) ATIŞMA - 2 - 4 AŞIKLA - AHMET POYRAZOĞLU - AYTEN GÜLÇINAR - MÜRSEL SİNAN - SELAHATTİN KAZANOĞLU - YouTube (Erişim T: 17.12.2022).
- URL-19: Çobanoğlu Aşık Şenlik - Deh Deyin Menim Atıma - Dailymotion Video_(Erişim T: 17.06.2023).
- URL-20: “Adana Âşıklık Geleneğinin Yeniden Yapılanmasında Sivaslı Âşıkların Etkisi”, Halk Kültüründe Sivas'ın Yeri Sempozyumu, 24 Mart 2002 Ankara. URL: <https://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/11.php> (Erişim T: 02.12.2022)
- URL-21: <https://www.facebook.com/1243820160/videos/1020184445617843/> (Erişim T: 01.12.2022)
- URL-22: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=6668855236463167&set=pcb.6668880816460609> (Erişim T: 24.10.2022/19.27)

EKLER

SEÇME KAYNAKLAR

- Abbaslı, Sönmez (2014), “Dollu Mustafa ilə Şair Salman” *Güney Azərbaycan Folkloru*, II. Kitab, Bakı: Elm və Təhsil, ss. 152-159. (*Dollu Mustafa'nın Suldüz Seferi*)
- GAF/II, “Aşıq Səmədlə Gülnigar Xanım”, ss. 166-174. (*Gülnigâr Hanım'ın Tebriz Seferi*)
- GAF/II, “Aşıq Vəli ilə Sənəm Xanım”, ss. 174-180. (*Âşık Veli'nin Karabağ Seferi*)
- GAF/II, “Aşıq Ələsgərlə Zəriş Xanım”, ss. 195-201. (*Âşık Elesger'in Qılışlı Seferi*)
- GAF/II, “Əli və Leyli Dastanı”, ss. 235-249. (*Âşık Ali'nin Hamedan Seferi*)
- Abbasova, Maşallahqızı Mətanət (2017), “Aşıq Miskin Əsəd və Səltənət”, *Güney Azərbaycan Folkloru*, VI Kitab Dastanlar, Bakı: Qrifli Nəşr, ss. 192-232. (*Âşık Miskin Esed'in Ucar Seferi*)
- Artun, Erman (1996), *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği(1966-1996) ve Âşık Feymanî*, Adana: Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, ss. 460-465. (*Feymanî'nin Saygeçit Seferi*)
- GAGAF, ss. 473-476. (*Âşık Feymanî'nin Denizli/Çal Seferi*)
- GAGAF, ss.470-473. (*Âşık Feymanî'nin Kars Seferi*)
- GAGAF, ss. 476-477. (*Âşık Feymanî'nin Kayseri/Yoğunburç Seferi*)
- GAGAF, ss.477-479. (*Âşık Feymanî'nin Erzurum/Hasankale Seferi*)
- GAGAF, ss. 485-488. (*Âşık Feymanî'nin Ankara Seferi*)
- GAGAF, ss. 488-489. (*Âşık Feymanî'nin Konya Seferi*)
- GAGAF, ss. 489-490. (*Âşık Feymanî'nin İstanbul Seferi*)
- Artvinli, Taner (2001), *Yusufelili Âşık Pervanî (Hayatı-Şiirleri-Karşılaşmaları)*, Ankara: Ürün, ss. 172-175. (*Huzurî'nin Havuzlu Seferi*)
- YAP, ss. 176-188. (*Âşık Pervanî'nin Erzincan Seferi*)
- YAP, ss. 189-193. (*Âşık Pervanî'nin ve Davut Sularî'nin Sivas Seferi*)
- YAP, s.194. (*Âşık Pervanî'nin Bardız Seferi*)
- YAP, ss. 195-200. (*Âşık Pervanî'nin Çifteler Seferi*)
- YAP, ss. 201-205. (*Tortumlu Ummanî'nin Yusufeli Seferi*)
- YAP, s. 206. (*Şavşatlı Deryamî'nin Yusufeli Seferi*)
- YAP, ss. 207-210. (*Hitabî/Mehmet Gökalp'in Eskişehir Seferi*)
- Asker, Naile (2014), “Nəsibin Göləli İbrahimlə Görüşü və onun Göləyə Getməyi”, *Ozan Dünyası*, 2/17, ss. 50-52. (*Âşık Nesib'in Göle Seferi*)
- Aytekin, Cemil (2014), *Yusufelili Âşık İzharî*, İstanbul: Yusufeli Belediyesi, ss. 113-116. (*Zuhurî'nin Zor/Esenyaka Seferi*)
- YAI, ss. 137-150. (*Âşık Efkarî'nin Zor/Esenyaka Seferi*)
- Babaxanlı, Gülbeniz (2011), “Dədə Qasım və Ləzgi Əhməd”, *Azərbaycanın Qəyri-Maddi Mədəniyyət Abidələri və Ərtoğrul Cavid*, Bakı: Çarşıoğlu, ss. 160-180. (*Dede Kasım'ın Dağıstan Seferi*)³⁹⁵

³⁹⁵ II. versiyon: Sednik Paşa PİRSULTANLI, “Xəstə Qasımın Dağıstan Səfəri”, *Tikmədaşlı Xəstə*

- Bahadır, Sedat (2016), *Âşık Gülhanî'nin Şiir Dünyası (Metin-İnceleme)*, İstanbul: Pamiray, ss. 432-436. (*Gülhanî'nin Erzurum Seferi*)
- Çetinkaya, Haydar (1967), "Âşık Hasta Hasan'la Âşık Karanî'nin Karşılaşması" *Türk Kültürü*, Ankara: TKAÉ, ss. (11)891-(16)896. (*Hasta Hasan'ın Karzak Seferi*)
- Əbdülhəlimov, Hikmet (2008), "Molla Cuma ilə Aşıq Könünün Deyişməsi", *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, (XVIII. Kitab Şeki Folkloru, 3. Cilt), Bakı: Nurlan, ss. 339-355. (*Âşık Könlü'nün Layisqi Seferi*)
- Ələkbərli, Aziz-Cəfərova, Ayten (2011), "Aşıq Qurbanî", *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, (XXIII. Kitab Nahçıvan Numunələri) Bakı: Nurlan, ss. 183-207. (*Âşık Qurbanî'nin Gence Seferi*)³⁹⁶
- Erdener, Yıldırım (2019), *Kars'ta Çobanoğlu Kahvesi'nde Âşık Karşılaşmaları (Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları)*, İstanbul: YKY, ss. 61-62. (*Âşık Murat Çobanoğlu'nun Ağrı/Taşlıçay Seferi*).
- Erdoğan, Faruk (2022), "Âşık Mehmet Sadaklı'nın Kars Seferi Destanı", *Âşık Mehmet Sadaklı'nın Hikâye ve Şiirlerinin Tematik İncelemesi*, Adahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, ss. 35-36. (*Âşık Mehmet Sadaklı'nın Kars Seferi*)
- "Âşık Mehmet Sadaklı'nın Tiflis Seferi Destanı", ss. 36-37.
- Gedik, Zekeriya (2015), "Nihanî Âşık Sedayî ile Meydan Ediyor" *Erzurum Halk Şairlerinden Bardızlı Âşık Nihânî Dîvânı*, İstanbul, ss. 59-71. (*Âşık Nihanî'nin Batum Seferi*)³⁹⁷
- Gökəlp, Mehmet (1985), *Mahirî ile Mahitaban Hikâyesi*, İstanbul: Mehtap, ss.25-33. (*Mahirî'nin Hasankale /Patronos Seferi*)
- MMH, ss. 35-38. (*Mahirî'nin Göle Seferi*)
- MMH, s. 39. (*Mahirî'nin Kars Seferi*)
- MMH, ss. 42-48. (*Mahirî'nin Tebriz Seferi*)
- MMH, ss. 48-69. (*Mahirî'nin Şirvan Seferi*)
- MMH, ss. 70-80. (*Mahirî'nin Erzurum Seferi*)³⁹⁸
- Gökəlp, Mehmet (1988), "Nihânî-Sümmanî Karşılaşması", *Bardızlı Âşık Nihanî*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 64-70. (*Sümmanî'nin Bardız Seferi*)³⁹⁹
- BAN, "İzharî, Nihânî ve Huzurî Karşılaşması", ss. 77-99. (*Huzurî ve İzharî'nin Bardız Seferi*)⁴⁰⁰

Qasımın Edebi İrsinin Tedkiki, Azərənşr, Bakı 2011, ss. 202-241. (*Hasta Kasım'ın Dağıstan Seferi*)

III. Saz-söz axşamı – "Xəstə Qasım" dastanı | 29.10.2022 . URL: (114) Saz-söz axşamı – "Xəstə Qasım" dastanı | 29.10.2022 - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

³⁹⁶ II. versiyon: GAF/II, "Qurbani və Pəri Xanım", ss. 289-335.

III. versiyon: Məmməd Hüseyn Təhmasib- Əhliman Axundov, "Qurbani", *Azərbaycan Dastanları*, C. I, Lider Nəşriyyat, Bakı 2005, ss. 35-104.

IV. versiyon: AD/I: "Qurbani (Dastanın Dirli Versiyası)", ss. 105-122.

V. versiyon: Hüseyn İsmayilov-Əziz Ələkbərli, "Qurbani", *Azərbaycan Folklor Külliyyatı*, C. XIX, (Dastanlar IX. Kitab), Nurlan Nəşriyyatı, Bakı 2010, ss. 3-86.

³⁹⁷ II. Versiyon: BAN, "Nihânî-Sedâî Karşılaşması", ss.70-76.

³⁹⁸ II. Versiyon: DİAK, "Erbabî-Mahirî Arasında", ss. 42-50.

³⁹⁹ II. versiyon: (Günay, 1999: 112)

III. versiyon: OHAK, "Sümmanî-Nihanî Karşılaşması", ss. 151-157.

IV. versiyon: AND, ss. 37-48.

⁴⁰⁰ II. versiyon: YAİ, "İzharî-Huzurî-Nihanî Karşılaşması", ss.117-136.

III. versiyon: OHAK, "Âşık Nihânî - Âşık Huzurî ve İzharî Karşılaşması", ss. 162-187.

- BAN, “Nihânî-Reyhanî Karşılaşması”, ss. 99-102. (*Reyhanî'nin Bardız Seferi*)⁴⁰¹
- BAN, “Âşık Nihânî ile Ceylan Hanım Hikâyesi”, ss. 103-110. (*Nihani'nin Pernavut Seferi*)
- Hacılar, Valeh (2011), “Şair Ağacan Qaraçöpdə”, *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, (XXII. Kitab Borçalı-Qarapapaq Folkloru), Bakı: Nurlan Neşriyatı, ss. 274-278. (*Ağacan'ın Qaraçöp Seferi*)
- AFA/XXII, “Aşık Şenlik Qəmərliyə”, ss. 284-285. (*Aşık Şenlik'in Qemerli Seferi*)
- Həşimov, Mürsel İ. (1986), “Ağ Aşık və Süsənbər Dastanı”, *Halgımızın Deyimleri və Duyumları*, Bakı: Maarif Nəşriyyatı, ss. 300-322. (*Ağ Aşık'ın Urum Seferi*)⁴⁰²
- HDD, “Aşık Alının Türkiyə Səfəri” 322-368. (*Aşık Ali'nin Türkiyə Seferi*)⁴⁰³
- Həsənlı, Eldar (2011), “Şair Həsən Xəyalılı ilə Aşık Şəmşir'in Görüşü”, *Ozan Dünyası*, 1/4, ss. 75-88. (*Aşık Şəmşir'in Göyçə Seferi*)⁴⁰⁴
- İsmayilov, Hüseyn (1999), “Aşık Ələsgərnən Mir Məcid Aanın Görüşü” *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, III. Kitab (Göyçə Folkloru), Bakı: Səda, ss. 418-421. (*Aşık Elesger'in Kever Seferi*)⁴⁰⁵
- AFA/III, “Aşık Ələsgərin Qaraqoyunlu Səfəri”, ss. 455-465. (*Aşık Elesger'in Garagoyunlu Seferi*)⁴⁰⁶
- İsmayilov, Hüseyn-Ələkbərli, Aziz (2004), “Aşık Ələsgərin Zəngibasar Səfəri”, *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, (X. Kitab İrevan Çuxuru Folkloru), Bakı: Səda, ss. 425-442. (*Aşık Elesger'in Zəngibasar Seferi*)
- (2010), “Aşık Əlesger'in Türkiyə Səfəri”, *Azərbaycan Folkloru Külliyyatı*, C. XVIII, (Dastanlar VIII. Kitab), Bakı: Nurlan, ss. 24-43. (*Aşık Elesger'in Türkiyə Seferi*)
- AFK/XVIII, “Aşık Ələsgərin Dəli Alının Toyuna Gəlməsi”, ss. 74-87. (*Aşık Elesger'in Xaşbulaq Seferi*)⁴⁰⁷
- AFK/XVIII, “Aşık Ələsgər Yanşaqda”, ss. 88-105. (*Aşık Elesger'in Kəlbəcər'in Yanşaq Kəntinə Seferi-1*)
- AFK/XVIII, “Aşık Ələsgərlə Həcər Xanım”, ss. 106-134. (*Aşık Elesger'in Gızılveŋ Seferi*)⁴⁰⁸

⁴⁰¹ II. versiyon: OHAK, “Nihânî-Reyhanî Karşılaşması”, ss. 187-194.

⁴⁰² II. versiyon: “Ağ Aşık və Süsənbər” dastanı URL: (114) “Ağ Aşık və Süsənbər” dastanı - YouTube (Erişim T: 10.06.2023).

⁴⁰³ II. versiyon: AFA/III, “Aşık Alının Türkiyə Səfəri”, ss. 422-454.

III. versiyon: AFK/XVII, “Aşık Alının Türkiyə Seferi”, ss. 373-413.

IV. versiyon: Ehliman Axundov, “Aşık Alı və Əsmər Xanım” *Azərbaycan Dastanları*, C. V, Lider Nəşriyyat, Bakı 2005, ss. 247-278.

V. versiyon: Aşık Alı dastanı-Söyləyir Aşık Hacı və şagirdi aşık Nuriddin URL: (114) Aşık Alı dastanı-Söyləyir Aşık Hacı və şagirdi aşık Nuriddin - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

⁴⁰⁴ II. versiyon: AFK/XVIII, “Şair Həsən Xəyalılıyan Ağdabanlı Aşık Şəmşirin Görüşü”, ss.308-320.

⁴⁰⁵ II. versiyon: AFK/XVIII, “Aşık Ələsgərnən Mir Məcid Ağanın Görüşü”, ss. 166-170.

⁴⁰⁶ II. versiyon: AFK/XVIII, “Aşık Ələsgərin Qaraqoyunlu Səfəri”, ss. 61-73.

⁴⁰⁷ II. versiyon: Gülbeniz Babaxanlı, “Dəli Alının Həkayəsi”, *Azərbaycanın Qəyri-Maddi Mədəniyyət Abidələri və Ərtəğrol Cavid*, Çarşıoğlu, Bakı 2011, ss. 215-222.

III. versiyon: Zimistanoğlu, Qabil (2014), “Aşık Ələsgərnən Dəli Alı”, *Aşık Ələsgər Bütün Əsərləri*, Bakı: “OL” MMC, ss. 302-336.

IV. versiyon: Aşık Hüseyn Goranboyu. “Dəli Alının Dastanı” URL: (114) Aşık Hüseyn Goranboyu. “Dəli Alının Dastanı” - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

⁴⁰⁸ II. versiyon: AR, “Aşık Ələsgərnən Həcər Xanım”, ss. 100-104.

III. versiyon: AEBE, “Həcər Xanım”, ss. 337-371.

- AFK/XVIII, “Aşıq Ələsgərnən Aşix Nəsinin Qavaxlaşması”, ss. 135-146. (*Âşık Elesger'in Ağbaba Seferi*)⁴⁰⁹
- AFK/XVIII, “Aşıq Ələsgərlə Şəmkirli Aşiq Hüseynin Görüşü”, ss. 147-165. (*Şəmkirli Hüseyn'in Ağkilise Seferi*)⁴¹⁰
- AFK/XVIII, “Anaxanımın Küsməyi”, ss. 186-198. (*Âşık Elesger'in Yanşaq Seferi-2*)⁴¹¹
- AFK/XVIII, “Aşıq Ələsgərin Qarabağ Səfəri”, ss. 199-213. (*Âşık Elesger'in Karabağ Seferi*)⁴¹²
- AFK/XVIII, “Aşıq Ələsgərin İrəvan Səfəri”, ss. 213-233. (*Âşık Elesger'in İrevan Seferi*)
- AFK/XVIII, “Növrəs İmanın Tiflis Səfəri”, ss.241-266. (*Növres İman'ın Tiflis Seferi*)
- AFK/XVIII, “Şair Kazımın Nazdı Xanım”, ss.266-291. (*Şair Kazım'ın Beyler Seferi*)
- AFK/XVIII, “Aşix Musaynan Mələknisə Xanım”, ss.321-360. (*Âşık Musa'nın Osmanlı/Qarahana Seferi*)⁴¹³
- AFK/XX: “Valəh və Zərnigar”, ss. 268-304. (*Âşık Valeh'in Derbend Seferi*)⁴¹⁴
- İsmayilov, Hüseyn-Ələkbərli, Aziz (2011), “Bəhmən və Humay”, *Azərbaycan Folkloru Külliyyatı*, C. XXIV, (Dastanlar XIV. Kitab), Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Folklor İnstitutu Yay., ss. 55-80. (*Âşık Bəhmən'in Karabağ və Ağdam Seferi*)⁴¹⁵
- AFK/XXV: “Çoban Məhəmmədin Yalanbol Səfəri”, ss. 296-324. (*Çoban Mehmed'in Yalanbol Seferi*)
- AFK/XXV: “Küçə Rza”, ss. 30-60. (*Dede Yedigâr və Şeyirdi Küçə Rza'nın Osmanlı Seferi*)⁴¹⁶
- İsmayilov, Hüseyn-Qurbanov, Tacir (2003), “Aşix Şennyin Nəsinin Görüşməsi”, Nəsinin Ona Şeyird Olması” *Azərbaycan Folkloru Antologiyası, VIII Kitab (Ağbaba Folkloru)*, Bakı: Səda, ss. 299-304. (*Âşık Şenlik'in Güllübulak Seferi*)⁴¹⁷
- AFA/VIII, “Aşix Nəsinin Tacir Söyünən Görüşməyi”, ss. 304-309. (*Âşık Nəsin'in Ahılkelek Seferi*)
- AFA/VIII, “Haxverdi Qarammədoğlunun Əhvəlatı”, ss. 309-314. (*Âşık Nəsin'in Haması Seferi*)

⁴⁰⁹ II. versiyon: AHSŞS, ss.179-184.

⁴¹⁰ II. versiyon: AEBE, “Aşıq Ələsgərlə Aşiq Hüseyn” ss. 420-454.

III. versiyon: Aynı kaynaktan günümüz Türkçesine uyarlama: URL: ÂŞIK ELESGERLE ŞEMKİRLİ ÂŞIK HÜSEYN DESTANI -1- Yrd.Doç.Dr. | ARAMA | ESA (edebiyatvesanatakademisi.com) ÂŞIK ELESGERLE ŞEMKİRLİ ÂŞIK HÜSEYN DESTANI -1- Yrd.Doç.Dr. | ARAMA | ESA (edebiyatvesanatakademisi.com) (Erişim T: 20.04.2022).

Devamı: Âşık Elesger'le Şəmkirli Âşık Hüseyn Destanı-2 (*Âşık Hüseyn'in Ağkilise Seferi*): URL: ÂŞIK ELESGERLE ŞEMKİRLİ ÂŞIK HÜSEYN DESTANI -2- Yrd.Doç.Dr. | ARAMA | ESA (edebiyatvesanatakademisi.com) (Erişim T: 20.04.2022).

⁴¹¹ II. versiyon: AEBE, “Anaxanımın Küsməyi”, ss. 372-383.

⁴¹² II. versiyon: AEBE, “Aşıq Ələsgərin Qarabağa Toy Səfəri”, ss. 384-402.

⁴¹³ II. versiyon: Elxan Məmmədli, “Aşiq Musa ilə Mələknisə Xanım Dastanı”, *Aşiq Musa Əsərləri*, Elm və Təhsil, Bakı 2013, ss.87-144.

⁴¹⁴ II. versiyon: Gədəbəy Asıqları: Asiq İsfəndiyar Rustemov. "Valeh Zernigar Dastani" URL: (114) Gədəbəy Asıqları: Asiq İsfəndiyar Rustemov. "Valeh Zernigar Dastani" - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

⁴¹⁵ II. versiyon: GAF/II, “Aşıq Bəhmənlə Humay Xanım”, ss.187-195.

⁴¹⁶ II. versiyon: H. İsmayilov- S. Qəniyev, “Küçə Rza” *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, XI. Kitab (Şirvan Folkloru), Səda Neşriyatı, Bakı 2005, ss. 173-196.

⁴¹⁷ II. versiyon: Asker, Naile (2014), “Aşıq Şennyin Nəsiblə Görüşməsi, Nəsinin Ona Şeyird Olması”, *Ozan Dünyası*, 2/17, ss. 53-55.

- AFA/VIII, “Çorru Məhəmmədin Suxara Səfəri”, ss. 314-320. (*Çorru Mehemed'in Suxara Seferi*)
- AFA/VIII, “Aşıq Nəsinin İrişdi Səfəri”, ss. 321-324. (*Âşık Nesiv'in İrişdi Seferi*)
- AFA/VIII, “Pəhlivan Ağaynan Çələbi Pəhlivanın Görüşü”, ss. 324-328. (*Çorru Mehemed'in Kars/Karakaş Seferi*)
- AFA/VIII, “Aşix Şenniyyənin Mumuxan Səfəri”, ss. 329-335. (*Âşık Şenlik'in Mumuhan Seferi*)
- AFA/VIII, “Canbaz Qızı”, ss. 340-343. (*Âşık Şenlik'in Canbaz Yaylası Seferi*)
- AFA/VIII, “Xəstə Hasanın Hosbiya Bəylərinə Şikəti”, ss. 343-350. (*Hasta Hasan'ın Hosbiya Seferi*)
- AFA/VIII, “Xəstə Hasanın Daşdıqullar Səfəri”, ss. 350-358. (*Hasta Hasan'ın Daşdıqullar Seferi*)⁴¹⁸
- AFA/VIII, “Aşix Qərif Hasanın Gümrü Səfəri”, ss. 358-362. (*Âşık Garip Hasan'ın Gümrü Seferi*)
- AFA/VIII, “Qaçax İsgəndərin Çamçavuş Səfəri”, ss. 366-372. (*Kaçak İskender'in Çamçavuş Seferi*)
- AFA/VIII, “Aşix Nəsinin Təpəköy Səfəri” ss. 373-375. (*Âşık Nesiv'in Tepeköy Seferi*)
- AFA/VIII, “Aşix Nəsinin İrəvan Səfəri”, ss. 375-379. (*Âşık Nəsin'in İrevan Seferi*)
- AFA/VIII, “Aşiq Nəsinin Öysüz Səfəri”, ss. 379-382. (*Âşık Nesiv'in Öysüz Seferi*)
- İsmayılov, Hüseyn-Orucov, Tahir (2006), “Âşık Behbud'un Qarakilisə Səfəri”, *Azərbaycan Folkloru Antologiyası*, XV. Kitab (Dərəlyəz Folkloru), Bakı: Səda, ss. 343-346. (*Âşık Behbud'un Qarakilisə Seferi*)
- Kafkasyalı, Ali (2013), *Sürgündəki Âşıklık Geleneği*, Almatı: Kombinant, ss. 222-250. (*Âşık Şenlik'in Gürcistan Seferi*)⁴¹⁹
- Kamaloğlu, Mahmud (2016), *Qarşılıqlı Aşiq İslam Ərdənər*, Bakı, ss. 45-59. (*Âşık İslam Erdener'in Borçalı/Keşeli Seferi*)⁴²⁰
- Kartay, Hami-Karoğlu, S. Rüştü (1959), *Âşık İhsanî ve Güllüşah*, Ankara. (*Âşık İhsanî'nin İran Seferi*)
- AİG, ss. 39-59. (*Âşık İhsanî'nin İran'dan Diyarbakır'a Dönüş Seferi*)
- AİG, ss. 60-61. (*Âşık İhsanî'nin Halep Seferi*)
- AİG, ss. 62-66. (*Âşık İhsanî'nin Manisa Seferi*)
- AİG, ss. 66-74. (*Âşık İhsanî'nin Ayvalık Seferi*)
- AİG, ss. 77-85. (*Âşık İhsanî'nin Bursa Seferi*)
- AİG, ss. 93-162. (*Âşık İhsanî'nin Uşak Seferi*)
- Kaya, Doğan (2014), “Kangallı Emsali'nin Tokat Seferi, Tokatlı İlhamî ile Karşılaşması”, *Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu (25-26 Eylül)*, Tokat. (*Emsali'nin Tokat Seferi*)
- Kazımoğlu, Muhtar (2011), “Qaratel və Aşiq Cəlal”, *Azərbaycan Folkloru Külliyyatı-Dastanlar*, Bakı: Elm və Təhsil, Cilt: XXVII, ss. 3-31. (*Âşık Celal'in Garaçöp Seferi*)

⁴¹⁸ II. versiyon: Valeh Hacılar, “Axılkelekli Âşık Hasta Hasan”, *Bizim Ahıska*, 2010, 6/18, ss.16-18.

⁴¹⁹ II. versiyon: AŞDK, ss. 15-27.

⁴²⁰ II. versiyon: Adem Balkaya, “Âşık İslam Erdener ve Borçalı Yolculuğu”, Akra 2015, Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 2/5, ss. 363-370.

- AFK/XXVII, “Aşık Hüseyinlə Reyhan Xanım”, ss. 209-256. (*Âşık Hüseyin'in Nahcivan Seferi*)⁴²¹
- Keskin, Özgen (2006), *Türk Saz Şairliği ve Ardanuçlu Efkarî*, Bursa: Melih Ofset, ss. 102-108. (*Huzurî'nin Ardanuç Seferi*)
- TSSAE, s. 22. (*Âşık Efkarî'nin Sarıkamış Seferi*)
- TSSAE, s. 141. (*Âşık Efkarî'nin Bayburt Seferi*)
- TSSAE, s. 142-143. (*Âşık Efkarî'nin İspir Seferi*)
- TSSAE, s. 144. (*Âşık Efkarî'nin Trabzon Seferi*)
- TSSAE, s. 145. (*Âşık Efkarî'nin Hopa Seferi*)
- TSSAE, s. 153-157. (*Âşık Efkarî'nin Göle Seferi*)
- TSSAE, s. 212. (*Âşık Efkarî'nin Mersin Seferi*)
- TSSAE, s. 213-217. (*Âşık Efkarî'nin Samsun Seferi*)
- TSSAE, s. 238, 291-293. (*Âşık Efkarî'nin Artvin Seferi*)
- Koşay, Hamit Zübeyir (1949), *Susmuş Saz*, Ankara: Aydınlık Basımevi, ss. 43-47. (*Âşık Efkarî'nin Güngörmez Seferi*)
- Məmmədli, Elxan (2010), “Âşık Alxan'ın Qaraçöplü Âşık Musa ilə Deyişməsi”, *Təbiət Alxan'ı Bir de Yaratmaz*, Bakı: Çarşıoğlu, ss. 23-26. (*Âşık Alxan'ın Varansovka Seferi*)
- TABY, “Âşık Alxan'ın Âşık Rze ilə Deyişməsi”, ss. 27-29. (*Âşık Alxan'ın Sartcala-Muğanlı Seferi*)
- TABY, “Âşık Alxan'ın Molla Süleyman'la Deyişməsi”, ss. 30-35. (*Âşık Alxan'ın Qaraçöpün Keşəli və Tüllər Kentlerine Seferi*)
- Özarslan, Metin (2001), *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Ankara: Akçağ, ss. 240-271. (*Torunî ve Ruhanî'nin Ankara Seferi*)
- Özbek, Orhan (1969), *Âşık Şenlik Deyişmeler Karşılaşmalar*, Ankara, Ayyıldız Matbaası, ss. 9-14. (*Âşık Şenlik'in Ahılkelek Seferi*)
- AŞDK, ss. 41-46. (*Zülalî'nin Çıldır/Suhara Seferi*)⁴²²
- AŞDK, ss. 49-68. (*Sümmanî'nin Çıldır Seferi*)⁴²³
- AŞDK, ss. 72-91. (*Âşık Şenlik'in Ardahan Seferi ve İzanî ile Karşılaşması*)⁴²⁴
- Özder, Adil (1940), *Yusufelili Muhibbî Hayatı ve Deyişleri*, Kars: Kars İl Basımevi, ss. 14-15. (*Âşık Muhibbî'nin İstanbul Seferi*)
- YMHD, ss. 34-47. (*Âşık Muhibbî'nin Oltu'dan Demirkent'e Dönüş Seferi*)⁴²⁵

⁴²¹ II. versiyon: Dastan axşamı | “Hüseyn və Reyhan” dastanı. Söyləyirlər: Altay Məmmədli və Vüqar Şəmkirli - II hissə. URL: (114) Dastan axşamı | “Hüseyn və Reyhan” dastanı. Söyləyirlər: Altay Məmmədli və Vüqar Şəmkirli - II hissə - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

III. versiyon: Aşık Hacı "Aşık Hüseyin Şəmkirlinin Naxçıvan səfəri" dastanı URL: (114) Aşık Hacı "Aşık Hüseyin Şəmkirlinin Naxçıvan səfəri" dastanı - YouTube (Erişim T: 10.06.2023)

⁴²² II. versiyon: (Günay, 1999: ss. 66-67).

⁴²³ II. versiyon: DİAK, ss. 51-59.

III. versiyon: OHAK, “Sümmanî-Şenlik Karşılaşması”, ss. 117-141.

⁴²⁴ II. versiyon: URL: Çıldırılı Âşık Şenlik ile İzanî'nin Karşılaşması Hikâyesi. Seslendiren Âşık Nevzat Merdanoğlu 27 Temmuz 2017 https://m.facebook.com/watch/?v=10154861264154016&_rdr (Erişim T: 16.04.2022)

⁴²⁵ II. versiyon: Adil Özder, *Muhibbî ile Esmahan Hikâyesi*, Lale Matbaası, Ankara 1976, ss. 57-59.

- (1965), *Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları*, Bursa: Emek Basımevi, ss. 24-34. (*Âşık Muhibbî ve Şamili'nin Gümüşhane-Trabzon Seferi*)⁴²⁶
- DİAK, ss. 61-62. (*Âşık İznî'nin Sırya /Zeytinlik Seferi*)
- DİAK, ss. 64-79. (*Huzurî'nin Erzurum Seferi*)
- Özsoy, Bekir Sami-Ataman, Halil İbrahim (1993), Posoflu Âşık Sabit Müdâmî (Hayatı Edebi Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçmeler), Kayseri, ss.33-34. (*Âşık Sabit Müdâmî'nin Ankara Seferi*)
- PASM, ss. 12-14. (*Üzeyir Fakirî'nin Batum Seferi*)
- Rüstemzade, Rüstem (1988), “Şair Cavadın Aran Səfəri”, *Aşıq Revayetleri*, Bakı: Gençlik, ss. 6-10. (*Şair Cavad'ın İran Seferi*)
- AR, “Aşıq Musanın Qarabağ Səfəri”, ss. 15-20. (*Âşık Musa'nın Karabağ Seferi*)
- AR, “Dollu Mustafa ve Maral Xanım”, ss. 21-30. (*Dollu Mustafa'nın İstanbul Seferi*)⁴²⁷
- AR, “Aşıq Bəhram və Nadir Şah”, ss. 31-36. (*Âşık Behram'ın Dağıstan Seferi*)
- AR, “Âşık Hüseyn ve Han Çoban”, ss. 37-45. (*Âşık Hüseyn'in İrevan Seferi*)
- AR, “Âşık Mehmed'in Gars Səfəri”, ss. 59-71. (*Âşık Mehmed'in Kars Seferi*)
- AR, “Aşıq Hüseyn və Cin Əli”, ss. 96-99. (*Âşık Hüseyn'in Gence Seferi*)
- AR, “Deli Ali ilə Âşık Elesger'in İkinci Görüşü”, ss. 118-129. (*Âşık Elesger'in Garamusalı Seferi*)
- AR, “Aşıq Ələsgərin Hınna Dərəsi Əhvalatı”, ss. 141-151. (*Âşık Elesger'in Hınna Dərəsi Seferi*)
- Saraçlı, Eflatun (1992), “Aşıq Şennyin Borçalı Səfəri”, *Aşıq Hüseyn Saraçlı: Şe'rlər Söyləmələr*, Bakı: Yazıçı, ss. 93-117. (*Âşık Şenlik'in Borçalı Seferi*)⁴²⁸
- AHSŞS, “Aşıq Ağacanın Ərzurum Səfəri”, ss.165-178. (*Ağacan'ın Erzurum Seferi*)⁴²⁹
- AHSŞS, “Aşıq Hüseyn Saraçlının Nahcivan Səfəri”, ss. 197-205. (*Âşık Hüseyn Saraçlı'nın Nahcivan Seferi*)
- Sayılov, Qalib-Xəlil, Ağaverdi (2011), “Valəh ilə Zərnıyar”, *Azərbaycan Folkloru Külliyyatı*, C.XXIX (Dastanlar XIX. Kitab), Bakı: Qrifli Neşr, ss. 81-90. (*Âşık Valeh'in Demirgapi Derbendi Seferi*)
- Şəmsad, Rza (1987), “Aşıq Hüseynin Tiflis Səfəri”, *Dastanlar Hekayətlər Âşık Hüseyn Bozalğanlı*, Bakı: Yazıçı, ss. 62-74. (*Âşık Hüseyn'in Tiflis Seferi*)⁴³⁰
- DH, ss. 74-85. (*Âşık Hüseyn'in Kazak Seferi*)
- Taşlıova, Mete (2006), *Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara: ss. 827-829. (*Âşık Musa'nın İstanbul Seferi*)

⁴²⁶ II. versiyon: MEH, ss. 47-50.

III. versiyon: YMHD, ss. 49-52.

⁴²⁷ II. versiyon: Gülbeniz Babaxanlı, “Əli Xan”, *Azərbaycanın Qəyri-Maddi Mədəniyyət Abidələri və Ərtoğrul Cavid*, Çarşıoğlu, Bakı 2011, ss. 38-52.

III. versiyon: AFK/XXVII, “Maral Xanım”, ss.196-208.

⁴²⁸ II. versiyon: Destan Dünyası, “Aşıq Şenliyin Borçalı Seferi”, 2012, 2/9, ss. 95-118.

⁴²⁹ II. versiyon: BFÖ/I, “Ağacan'ın Türkiye Seferi”, ss.186-197.

III. versiyon: “Şair Ağacanın Ərzurum Səfəri”, *Ozan Dünyası*, 2014, 2/17, ss. 80-94.

IV. versiyon: GAF/II, “Dollu Mustafa ilə Şair Ağacan”, ss. 181-187.

⁴³⁰ Tiflis seferiylə ilgili ayrıca bakınız: DH, “Aşıq Əsədulla ilə Körüş”, ss. 86-96.

- KSH, “Âşık Şenlik’in İran Kolu” ss. 839-860. (*Âşık Şenlik’in İran Seferi*)⁴³¹
- Türkmen, Fikret-Taşlıova, Mete-Tan, Nail (2017), *Âşık Şeref Taşlıova-Halk Hikâyeleri*, Ankara: TDK, ss. 475-493. (*Âşık Şenlik’in İğnezor Seferi*)⁴³²
- AŞTH, “Posoflu Âşık Müdamî’nin Hastalanması”, ss. 561-564. (*Posoflu Âşık Müdamî’nin İstanbul Seferi*)
- AŞTH, “Posoflu Âşık Zülalî’nin Memleketine Dönüşü”, ss. 565-567. (*Posoflu Âşık Zülalî’nin Eskişehir’den Posof’a Seferi*)
- AŞTH, “Âşık Şeref Taşlıova’nın Kırgızistan Seyahati”, ss. 587-597. (*Âşık Şeref Taşlıova’nın Kırgızistan Seferi*)
- AŞTH, “Âşık Şeref Taşlıova Gurbet Ellerde”, ss. 579-585. (*Âşık Şeref Taşlıova’nın Singapur Seferi*)
- Vefadağlı, Abbas (2011), “Aşık Nəcəf və Aşık Əsəd’in Şəmşəddin Elinə Səfəri”, *Ozan Dünyası*, 3/6, ss. 31-36. (*Âşık Necef və Âşık Esed’in Şəmşəddin Seferi*)
- Vural, Temel (2015), *Oltu Havzası Âşık Karşılaşmaları*, Ankara: Oltu Havzası Kültür Serisi, ss. 92-99. (*Sümmanî’nin Ablaktaş’tan Erzurum’a Seferi*)⁴³³
- OHAK, ss. 106-116. (*Zuhurî’nin Göle Seferi*)
- OHAK, “Sümmanî-Âşık Sezai Karşılaşması”, ss.142-149. (*Sümmanî’nin Kağızman Seferi*)
- OHAK, “Âşık Nihanî - Cemâl Hoca Posoflu Müdamî ve Âşık Ömer Karşılaşması”, ss. 158-161. (*Nihanî’nin Dereçi Seferi*)
- OHAK, “Nihanî-Oltulu İhsanî Karşılaşması”, ss. 197-201. (*Nihanî ve İhsanî’nin Narman Seferi*)
- OHAK, “Oltulu Mevlüt İhsanî İspirli Hoca Karşılaşması”, ss. 202-213. (*Oltulu Mevlüt İhsanî’nin İspir Seferi*)
- OHAK, “Oltulu İhsanî -Sivaslı Âşık Selami Karşılaşması”, ss. 213-220. (*Oltulu Mevlüt İhsanî’nin Nazilli’den Oltu’ya Dönüş Seferi*)
- OHAK, “Oltulu İhsanî-Nusret Torunî-Şeref Taşlıova Bardızlı İhsanî-Reyhanî-Rüstem Alyansoğlu Nuri Meramî”, ss.221-232. (*Şeref Taşlıova ve Rüstem Alyansoğlu’nun Oltu Seferi*)
- OHAK, “Oltulu İhsanî - Cemâl Dîvânî Karşılaşması 1-2-3”, ss. 243-249. (*Cemal Divanî’nin Bursa’dan Oltu’ya Seferi*)
- OHAK, “Mevlüt İhsanî-Beyzade Aslan Karşılaşması”, ss. 293-296. (*Oltulu Mevlüt İhsanî’nin Ankara Seferi*)

⁴³¹ II. versiyon: Seslendiren: Âşık İslâm Erdener 12 Şubat 2015 <https://facebook.com/watch/?v=10152771409349016> (Erişim T: 16.04.2022)

III. versiyon: Ali Kafkasyalı, “Âşık Şenlik'in Revan Seferi ve Zehirlenerek Öldürülmesi”, *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 25, Erzurum 2004, ss. 107-120.

IV. versiyon: AŞTH, ss. 519-533.

⁴³² II. versiyon: KSH, ss. 830-838.

III. versiyon: AŞDK, ss. 28-34.

IV. versiyon: Onk, Nizamettin (1986), “Çıldırli âşık Şenlik ile âşık Kılıççı Mustafa”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, İstanbul, S. 42, ss.171-184.

⁴³³ II. versiyon: URL: Anlatıcı: Âşık Nusret Toruni icrası, (5) SÜMMANİ & ERBABİ ATIŞMASI 1872 YILI SÜMMANİ 11 YAŞINDA ERBABİ 70 YAŞINDA - YouTube (Erişim T: 23.10.2022)

III. versiyon: ÂŞIK SÜMMANİNİN KARŞILAŞMALARI - PDF Free Download (docplayer.biz.tr) (Erişim T: 23.10.2022)

—— OHAK, “Nusret Torunî-Cemâl Dîvânî 1-2”, ss. 298-301. (*Torunî'nin Bursa Seferi*)

—— OHAK, “Tanrıkulu-Torunî-Ruhanî Karşılaşması”, ss. 301-354. (*Nusret Torunî ve Ruhanî'nin Ankara Seferi*)

Zımıstanoglu, Qabil (2014), “Nağı” *Aşıq Ələsgər Bütün Əsərləri*, Bakı: “OL” MMC, ss.403-419. (Âşık Elesger'in Yekallar Seferi)

İnternet Kaynakları:

URL-I: Emsalî ve Davut Sularî'nin Kangal'da Buluşması (dogankaya.com) (Erişim T: 23.04.2022) (*Davut Sularî'nin Sivas/Kangal Seferi*)

URL-II: *Aşıq Hüseyin Saraçlı Ələsgərin Gəncə Səfəri*, Aşıq Hüseyin Saraçlı Ələsgərin Gəncə Səfəri - YouTube, (Erişim T: 16.04.2022) (*Âşık Elesger'in Gence Seferi*)⁴³⁴

URL-III: 17.07.2021 – Saz-söz axşamı - “Xəstə Qasımın Şamaxı səfəri!” – söyləyir Ağamurad Şirvanlı AZƏRBAYCAN AŞIQLAR BİRLİYİ - 17.07.2021 – Saz-söz axşamı - “Xəstə Qasımın Şamaxı səfəri!” – söyləyir Ağamurad Şirvanlı (azerab.az) (Erişim T: 16.04.2022) (*Hasta Kasım'ın Şamahı Seferi*)

URL-IV: (72) OZAN BAKİ ÇETİNDEN MUZZAM BİR SÜMMANİ BABA HİKAYESİ ve DEYİŞİ - YouTube (*Sümmanî'nin Batum Seferi*)

⁴³⁴ II. versiyon: Mete Taşhova, *Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler*, Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara 2006, ss. 861-866.