T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİMDALI

EDEBİYAT ŞÖLENLERİ:
AKTÖR MEKÂN RİTÜEL

MEHMET TANER TÜRK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

PROF. DR. KÖKSAL ALVER

KONYA-2018

ÖNSÖZ

Mit, ritüel, arketip ve ibadet gibi nosyonların şölen kültürü içinde varlıklarının sorgulandığı, antikiteden beri şölen algısında ne gibi değişimler yaşandığı ve şölen kültüründe dünya üzerindeki muhtemelen her toplumda farklı isimlerle de anılsa aşıkların, şölen aktörü olarak organizasyondaki yerini tespit etme ve varsa işlevlerinin neler olduğunu tespit etmek ve gelecekteki şölen kültürünün elektronik kültür ortamının yaşandığı modern çağda nasıl bir pozisyon alacağını tartışmak bu tezin amacıdır.

Sosyoloji doktora sürecimin başından sonuna kadar sadece bilgi ve birikimiyle değil aynı zamanda sohbetine de beni dâhil edip sosyolojik düşünmemi sağlayan, kendisine sunmak üzere aylarca çalışıp sayısız kitap okuyup her defasında önerdiğim tez konularını reddedip daha fazla kitap okumamı sağlayan ve sürekli şölen çalışmamı isteyen ve nihayet bunu başaran danışman hocam Prof. Dr. Köksal ALVER başta olmak üzere; "Türk Toplumsal Yapısının Sosyolojik Analizi"ni öğrendiğim ve odasında saatlerce fikirlerine başvurduğum Prof. Dr. Abdullah TOPÇUOĞLU, Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora olmak üzere bütün derslerine girip "Küreselleşme"yi ve "Çağdaş Sosyolojide Güncel Gelişmeleri" öğrendiğim ve bana her zaman her konuda yardımcı olan Prof. Dr. Mahmut ATAY, "Karşılaştırmalı Kültür, İnanç ve Din Sosyoloji" dersini alıp bilmediğim pek çok şey olduğunu anlamamı sağlayan Prof. Dr. Mustafa AYDIN, sadece "Kimlik ve Vatandaşlık" değil aynı zamanda tavsiyeleriyle hayat dersi de veren Prof. Dr. Ertan ÖZENSEL ve zaten ilgi alanım olan "Modernizm ve Postmodernizm" bilgimi daha da ileriye taşıyan Prof. Dr. Ramazan YELKEN'e gerçekten çok teşekkür ederim.

Tez savunma jüri üyelerine de ayrı bir paragraf açmak gerekiyor. Engin kütüphanesini bana açan ve araştırma görevliliğine başladığım andan beri bana bir abi ya da baba şefkatiyle yaklaşan Doktor Öğretim Üyesi Ali BAYKAN'a ve farklı ve pratik düşünceleriyle beni yönlendiren ve işimi kolaylaştıran Doç. Dr. Mehmet Ali AYDEMİR'e de çok teşekkür ederim. Benim gibi hem filolog hem de sosyolog olan ve bu yüzden fikirlerine ayrıca değer verdiğim, tezimi didik didik edip bana yardımcı olan Doktor Öğretim Üyesi Hüseyin ÇİL'e, Doç. Dr. Mehmet BİREKUL ve Doktor

Öğretim Üyesi Ali Zafer SAĞIROĞLU'na da önerdikleri kitaplar, fark ettikleri eksikler ve yapıcı eleştirilerinden dolayı teşekkür ederim.

Almanca kaynak konusunda bana yardımcı olan ve kapısının her zaman bana açık olduğunu bilerek bilime ve hayata dair oturup tartışma fırsatı veren Doç. Dr. Ahmet CUMA'ya ve Trouvère ve Troubadourlar hakkında saatlerce üşenmeden bana bilgi aktaran Prof. Dr. Medine SİVRİ'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Doktora sürecim boyunca fikirlerine başvurduğum ve ikinci göz olarak tezimi gözden geçirip önerilerde bulunan Doktor Öğretim Üyesi İslam CAN, Halk Bilimine dair sayısız kitabına aylarca el koyduğum Doktor Öğretim Üyesi Azem SEVİNDİK ve ders döneminden tez dönemine kadar karşılıklı fikir alışverişinde bulunduğum Dr. F. Ceyda BAŞ'ın da isimlerini anmak gerekmektedir.

Tezin başından sonuna kadar benimle olan, âşıklarla yaptığım gece yarılarına kadar süren görüşmelerde beni yalnız bırakmayan Öğr. Gör. Ahmet Faruk Yıldırım'ı anmadan olmaz.

Bu tezin kendileri olmadan yazılması mümkün olmayan, görüşme talebimi kırmayıp, bütün samimiyetleriyle bana vakit ayıran âşıklarımıza minnet borçluyum. Ayrıca 8 Mart 2018 tarihindeki "Dünya Kadınlar Günü "nün arifesinde bir cinayete kurban düşen görüşme yaptığım âşıklardan Ayten ÇINAR'a da bu vesileyle Allah'tan rahmet; kederli ailesine ve âşık camiasına da baş sağlığı diliyorum. Konya Büyükşehir Belediyesi'ne de şölen etkinliği sırasında şahsıma sağladıkları bütün kolaylıklar için ayrıca teşekkür ederim.

Beni bugünlere sayısız fedakârlıklarla ulaştıran ve manevi desteklerini sürekli hissettiğim annem Münevver TÜRK ve babam Doğan TÜRK; akademik kariyerini ikinci plana atarak evimizin hem annesi hem de babası olan eşim Dilber TÜRK ve son olarak da onunla geçirmem gereken ve asla telafi edemeyeceğim hayatının ilk zamanlarında yeterince yanında olamadığım oğlum Uygar TÜRK'e teşekkürün yanı sıra bir de özür borçluyum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ IV
ÖZET IX
ABSTRACT X
GİRİŞ 1
Araştırmada Kullanılan Yöntem ve Teknikler 4
Araştırmanın Amacı ve Önemi 6
BİRİNCİ BÖLÜM 11
ŞÖLEN KÜLTÜRÜ 11
1.1.Oyun, Ritüel ve İbadetten Şölene Doğru 11
1.2. Şölen 20
1.2.1. Şölen Bağlamında Bayram ve Festival 29
1.2.1.1. Bayram 29
1.2.1.2. Festival 32
1.2.2. Avrupa Toplumunda Şölen Kültürü 34
1.2.2.1. Antik Yunan 34
1.2.2.2. Antik Roma 43
1.2.2.3. Endülüs ve İspanya 46
1.2.3. Türk ve Müslüman Toplumlarında Şölen 50
1.2.4. Türk-Müslüman Toplumlarla Avrupa Toplumlarında Şölen Kültürü Karşılaştırması 61
İKİNCİ BÖLÜM 63
ŞÖLEN AKTÖRÜ OLARAK ÂŞIK VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ 63
2.1. Âşık 63
2.2 Aşıklık Geleneği 67
2.3 Tarihsel Süreç İçinde Aşıklık Geleneği 70
2.4. Âşıklık Geleneğinin Sosyo-Kültürel Durumu 74
2.5. Türk ve İslam Kültüründe Âşıklık Geleneği ve Âşıkların Sınıflandırılması 80
2.5.1. Köylü Şairler 81
2.5.2. Kasaba ve Şehir Şairleri 81

2.5.3. Yeniçeri Şairleri 82
2.5.4. Göçebe Şairler 82
2.5.5. Din ve Tasavvuf Şairleri 82
2.6. Avrupa Kültüründe Âşıklık Geleneği ve Âşıkların Sınıflandırılması 83
2.7. Âşıklık Geleneğinin İcra Mekânları 91
2.7.1. Kahvehaneler ve Köy Odaları 91
2.7.2. Şölen ve Festivaller 95
2.8. Aşıklık Gelenekleri 96
2.8.1. Saz Çalma 96
2.8.1.1. Doğu Kültüründe Saz Çalma 96
2.8.1.2. Batı Kültüründe Saz Çalma 98
2.8.2. Hikâye Anlatma 99
2.8.2.1. Türk-Müslüman Kültüründe Hikâye Anlatma 99
2.8.2.2. Orta Asya Kültüründe Hikâye Anlatma 101
2.8.2.3. Avrupa Kültüründe Hikâye Anlatma 103
2.8.3. Mahlas Alma (Tapşırma) 105
2.8.3.1. Türk Kültüründe Mahlas Alma 105
2.8.3.2. Batı Kültüründe Mahlas Alma 106
2.8.4. Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade İçme) 107
2.8.5. Usta-Çırak İlişkisi 109
2.8.5.1. Türk Kültüründe Usta-Çırak İlişkisi 109
2.8.5.2. Avrupa Kültüründe Usta-Çırak İlişkisi 112
2.8.6. Âşık Karşılaşmaları 114
2.8.6.1. Anadolu Kültüründe Âşık Karşılaşmaları 114
2.8.6.2. Avrupa ve Orta Asya Kültürlerinde Âşık Karşılaşmaları 126
ALAN ARAŞTIRMASI VE VERİLERİN YORUMLANMASI 128
ŞÖLEN AKTÖRÜ OLARAK ÂŞIK VE ŞÖLEN KÜLTÜRÜ 128
3.1. Nasıl "Âşık" Olunur? 128
3.1.1. Usta-Çırak İlişkisi 133
3.1.2. Hikâye Anlatma 141
3.1.3. Mahlas Alma (Tapşırma) 146
3.1.4. Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade İçme) 149

3.2. Âşıkların Sanatını İcra Ettiği Mecralar 153
3.2.1. Kahvehaneler ve Köy Odaları 153
3.2.2. Şölen ve Festivaller 155
3.2.3. Elektronik Kültür Ortamı 156
3.3. Âşıklığın Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Durumu 162
3.3.1. Âşık-Toplum İlişkisi 162
3.3.2. Kültür Taşıyıcısı Olarak Âşıklar 164
3.3.3. Âşıkların Sorunları 170
3.3.3.1. Ekonomi Temelli Sorunlar 170
3.3.3.2. Sosyo-Kültürel Sorunlar 174
3.4. Âşıkların Gözünden Geleneğin Dünü-Bugünü ve Yarını 179
3.5. Âşıkların Gözünden Şölen ve Şölen Kültürü 185
3.5.1. Geçmişten Günümüze Şölen Algısı 185
3.5.2. Âşıkların Katıldıkları Şölen Türleri 187
3.5.3. Şölen Organizasyonunda Yaşanan Sorunlar 190
3.5.3.1. Âşık Odaklı Sorunlar 191
3.5.3.2. Organizatör Odaklı Sorunlar 194
3.5.4. Şölen Organizasyonlarında Âşık-Seyirci Etkileşimi 199
3.5.5. Şölenlere Âşıkların Kültürel Katkısı 205
3.5.6. Şölen-Âşık-Kurum İlişkisi 208
SONUÇ 214
KAYNAKÇA 218
GÖRÜŞME SORULARI 235
KATILIMCI ÂŞIKLARIN LİSTESİ 237
EKLER 238

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı	Mehmet Taner TÜRK
Numarası	124105002002
Ana Bilim / Bilim Dalı	SOSYOLOJİ / SOSYOLOJİ
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ■
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Köksal ALVER
Tezin Adı	Edebiyat Şölenleri: Aktör, Mekân, Ritüel

ÖZET

Şölende katılımcı, organizatör ve seyirci olarak üç aktör bulunmaktadır. Her birinin ayrı birer fonksiyonu vardır. Tezimizde katılımcı olarak âşıkların diğer iki aktöre ve kendilerine nasıl baktığı şölen kültürü ekseninde tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tezimizin sorunsalı öncelikle şölen kültürü ve âşıklıkla ilgili literatüre yer verip, âşıkların şölen ve âşıklık kültüründeki yerleri ve işlevleri sorgulanıp, şölen kültürünün ve âşıklık geleneğinin geçmişten günümüze hangi merhalelerden geçtiği ve elektronik kültür ortamının yaşandığı 21. yüzyıl dünyasında nasıl bir pozisyon alacağıdır.

Değişen çağa ve şartlara uyum sağlamaya çalışan âşıklığın bir yaşam biçimi olarak kabul edilmekten ziyade ekonomik sebeplerin daha önde tutulduğu yeni bir dönemi yaşadığı da görülmektedir. Özellikle Konya'da başlayan ülke çapındaki âşık şölenleri, kahvehanelerin gelenekteki rolünü devralmıştır. Daha sonra yurdun birçok yerinde âşık şölenleri düzenlenmeye başlamıştır. Genellikle belediyeler ve çeşitli derneklerin organizasyonunu üstlendiği bu etkinliklerin sayısı sürekli artmaktadır.

İlk iki bölümde şölen ve âşıklık geleneğinin Türk-Müslüman coğrafyada ve Avrupa'daki tarihsel ve sosyolojik arka planına derinlemesine bakılıp diğer toplumlara da yüzeysel olarak değinilip, ilgili literatüre bakıldıktan sonra, üçüncü bölümde şölen aktörü olarak âşıklar ve âşıklık geleneği; şölenin yaratıcısı, mekânı ve ritüeli bağlamında 1966 yılından beri Konya'da düzenlenen "Türkiye Âşıklar Bayramı"nın sonuncusu olan 20-21 Ekim 2017 tarihinde yine Konya'da gerçekleştirilen şölene katılan âşıklarla yapılan derinlemesine (Enformel, Biçimsel Olmayan) görüşmeden elde edilen veriler yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şölen, Âşık, Gelenek, Kültür, Ritüel

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı	M. Taner TÜRK
Numarası	124105002002
Ana Bilim / Bilim Dalı	SOSYOLOJİ / SOSYOLOJİ
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ■
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Köksal ALVER
Tezin İngilizce Adı	Literature Feasts: Actor, Place, Ritual

ABSTRACT

There are three actors as participants, organizers and spectators at feast. Each has a separate function. In our thesis, it is tried to determine how minstrels view the two other actors and themselves as a participant in the axis of the feast culture.

Problematique of our thesis is firstly giving the literature of feast culture and minstrelsy, questioning the places and functions of minstrels at the culture of minstrelsy and feast, what stages of feast culture and minstrelsy tradition has passed from day to day and what kind of position it will take in the world of 21st century where the electronic culture environment is lived.

It is seen that there is also a new era in which economic considerations are more prevalent rather than accepting minstrelsy as a life style as minstrels are trying to adapt changing ages and conditions. Country-wide minstrel feasts, started particularly in the city of Konya, took over the role of the coffee houses. Then feasts of minstrel have been held in many parts of the country The number of these events, which are usually organized by municipalities and various associations, is constantly increasing.

In the first two chapters, the traditions of feast and minstrel are deeply examined in the historical and sociological background of the Turkish-Muslim geography and Europe, and other societies are superficially touched, and the related literature is examined. In the context of the creator of the feast, place and ritual, the data, obtained from in-depth interviews (informal, non-formal) with minstrels participating in the feast named “Turkey Minstrel Feast” on 20-21 October 2017 in Konya since 1966, are explained.

Keywords: Feast, Minstrel, Tradition, Culture, Ritual

GİRİŞ

"Hayatı bir şölen sofrası gibi bırakmalı, ne susuz ne de sarhoş olarak"

Aristoteles

İnsanların hem kendilerini hem de yaşadıkları dünyayı anlamak için başvurdukları ya da oluşturdukları ilk yapıların din kökenli olduğu bilinir. Buradan hareketle felsefe ve bilimin kökenlerini dinden aldığını ifade eden Durkheim'ın haksız olduğu söylenemez. Zaman, uzay, sayı, öz, sebep gibi felsefi ve bilimsel terimlerin en ilkel dini inançlarda bile kendisine yer edindiğini görürüz (Durkheim, 2005: 26-27). Durkheim; bu hususta tam tersi durum düşünüldüğünde bilimin Hristiyanlık nazarında din dışı olduğunu ve bu yüzden bilimin kutsal olana uygulanamaz ilkesiyle karşımıza çıktığını belirtir. Bu yüzden insanlık kutsal ve din dışı kavramlarının evrensel bir zıtlık taşıdığını ve ortak hiçbir şeylerinin olmadığını söylemektedir (Durkheim, 2005: 58-59). Fakat bu iki varlık arasında geçiş olmayacağını söylemek de mümkün değildir diyen Durkheim'ın söyleminden hareketle ilkel toplumlarda gerçekleştirilen şölenlerin din odaklı olduğu ve günümüz toplumlarının arketip ve mitlerle bu dini şölenlerdeki ritüelleri günümüzdeki dini ya da din dışı şölenlere farkında olmadan yerleştirdiği görülmektedir. *Maslenitsa* ya da *Nevruz* şölenleri dine ait pratiklerin din dışı şölenlere nasıl entegre olduğunu göstermesi açısından önemlidir. İşin ilginç yanı ise sözü geçen bu şölenleri kutsal olarak kabul edenlerin de aslında bu şölenlerin dini olduğunu ve din dışı unsurların sonradan eklemlendiğini iddia etmesidir. Özetle; din dışı ve kutsal olanın şölenlerde bir arada görüldüğü söylenebilir.

Gündelik hayatımızda belirli bir düzen halinde gerçekleştirdiğimiz törensel davranışların birçoğunda yarı-dinsel bir yön bulunmaktadır. Bir başka ifadeyle dinsel olgularla dünyevi hayatın törensel nitelikleri arasında bir ilişki söz konusudur. Toplumsal eylemin olduğu hemen hemen bütün alanlarda törensel bir davranış görülür fakat Durkheim'ın ilişkilerde ve davranışlarda kutsal ile kutsal olmayan şeyler arasında olduğunu söylediği ikilik bu durumu gizlemektedir (James, 2013: 129-130).

Antik dönemlerden itibaren festival ve şölenler her ne kadar din ve ritüel ile ilişkilendirilse de düzenleme sebebi üretim-tüketim ilişkisi, iktidar ilişkisi ya da boş zaman etkinliklerine de bağlıdır. Evrimci yaklaşım festival ve ritüellere dini bakış

açısıyla yaklaşırken, 20. yüzyılda özellikle antropoloji ve sosyoloji alanında etkili olan işlevselci yaklaşımla ritüel ve festivallerin amacı ve topluluğun geleneği ve göreneğiyle ilişkisi, önemi kısaca toplumdaki işlevi sorgulanmıştır. Özetle bu anlayışın evrimci anlayıştan farkı alan çalışmasına dayanmasıdır (Yıldırım, 2014: 61-62). Çünkü antik dönemde halk için düzenlenen şölenleri gündelik hayatlarından ayrı düşünmek mümkün değildir. Ritzer'e göre (2000: 138) geçmişte gösteriler (kasaba fuarı gibi) günlük yaşamın kendisinden ortaya çıkmaktadır fakat günümüzdeki gösteriler hayatlarının bütünsel bir parçası olarak düşünülemez. Modern çağda, seçkinler törenler, geçitler ve mitinglerde yeni tören alanları oluşturarak kendilerince uygun olan bir geçmişle bağ kurarak geçmişin uzantısı olduklarını iddia etmektedirler (Connerton, 1999: 82). Çünkü bir tecrübenin rasyonel olabilmesi için önceki deneyimlere dayandırılması yani beklentiler dizgesinde bir konum elde etmesi gerekmektedir (Connerton, 1999: 14).

Çok geniş bir alanda kullanılsa da ritüeller genellikle mit ve din çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu yüzden ayin ve ibadet genellikle ritüelin ya da ritüel bu iki kavramın yerine kullanılmaktadır. Şemsiye kavram olarak ritüel; tören, ayin, yas, seremoni, cenaze, yıldönümü gibi birçok kavramı kapsamaktadır (Kutlu, 2013: 4). Bu yüzden ritüel kavramına değinmek yerinde olabilir.

Kürşat Demirci ritüeli şu cümlelerle tanımlamaktadır:

> *"Batı dillerinde ritüel kelimesi, Latince rota, Sanskritçe rita, Proto-Hind Avrupa dilinde rot (yol, düzen) fiil köküne kadar çıkar ve söz konusu arkaik dillerdeki kök anlamının da çağrıştırdığı gibi "izlenecek yol" ya da "düzen" anlamlarına gelir. Dinler tarihindeki özelleşmiş anlamı, insan ve ilahi güçler arasında doğru ilişkiyi kurmak için geliştirilmiş metottur. Ancak ritüel aracılığıyla insan ve kozmik güçler arasında ilişki kurulabilir ya da düzenlenebilir. Ritüel, insanı uhrevi alandaki hedefine götüren sistemdir"* (Demirci, 2013: 49)

Ritüel kelimesi yani izlenecek yolu ya da düzeni gerçekleştiren kişiye liderlik vasıfları da sunmaktadır. Dinin, felsefe ve bilimin görevini üstlendiği eski çağlarda sözü geçen bu üç yapıya da kısmen sahip olduğu düşünülen kişiler bulunmaktaydı. Bu

kişiler çalışmanın ilerleyen kısımlarında farklı farklı adlarla anılacak olsa da çalışmamızda kabul gören adıyla âşıklar ya da saz şairleridir.

İnsanlık tarihinin başlangıcında dans etmek ve şarkı söylemek herkes tarafından yapılan bir eylemdi. Bir müzik enstrümanı çalabilmek ise ayrı bir yetenek gerektiriyordu. Hele müzikten yararlanarak hastaları iyileştirmek, insanları avutmak ve hatta tanrılarla iletişime geçebildiğini iddia etmek başka bir seviyeye ait bir durumdu. Toplumsal işbölümünün yani sosyal ayrışmanın oluşumunda müzisyen olup olmamak önemli bir göstergeydi. Şaman, doktor, günah keçisi, arabuluculuk vb gibi yan meslekleri de olan müzisyen, göçebe toplumdan yerleşik topluma neredeyse bütün şölenlerde aktif bir role sahiptir. Bir bakıma toplumun aynası, kaynaştırıcısıdır müzisyen. Yeri gelir inananlarla aynı masada yemek yemesi dahi yasaklanarak dışlanır, yeri gelir ona duyulan saygının bir göstergesi olarak ayrı masada ağırlanır (Attali, 2014: 23-24). Özetle, kimi toplumlarda küçük görülen kimi toplumlarda ise saygı duyulan saz şairleri incelenmesi gereken toplumsal bir tiptir. Toplumsal tipler sadece gerçek hayatta değil aynı zamanda kurgusal düzlemde de karşımıza çıkar. Peygamberler, halk kahramanları, politik ya da karizmatik liderler gibi figürler edebiyat sayesinde geçmiş zamana ait birer unsur olmaktan çıkıp geniş zaman düzleminde yaşarlar (Aydemir, 2016: 13-14). Burada sözü edilen kahraman tipolojisine hem kendisi hem de yaratımlarıyla örnek teşkil eden halk ozanları ya da âşıklar, somut olmayan kültürel mirasın en önemli aktarıcılarından birisidir.

Türk toplumunun duygu ve düşüncelerini aktarmada önemli bir işleve sahip olan âşıklık geleneği çağın şartlarına uyum sağlaması ya da daha doğru bir ifadeyle yok olmaması için kendisini güncelleme gereksinimi duymaktadır (Bayraktar, 2014: 22). Burada unutulmaması ya da atlanmaması gereken nokta geleceği oluştururken, geçmişin yok edilmemesi aksine âşıklık geleneğine geçmiş ile geleceği birbirine bağlayan bir köprü misyonu yüklenmesi gerekliliğidir.

Tarihsel gelişim süreci boyunca Türk insanının sanat beğenisinin ve kültürel kimliğinin oluşumunda kilit rol oynayan âşıklık geleneği, toplumda kaynaşmayı ve birlik duygusunu temin eder (Artun, 2008: 77). Bu bağlamda âşıklık geleneğinin halkın ortak düşüncesini dile getirdiği ve âşıklık geleneğinin korunmasının Türk kültürünün de korunması anlamına geldiğini söylenebilir.

Yöntem ve Organizasyon

Türk kültürü açısından oldukça dikkat çekici bir konuma sahip olan âşıklık geleneğindeki son durumlar, üzerinde çalışılmayı gerektirecek kadar önem arz etmektedir. İnsanlık tarihinin başından günümüze kadar aralıksız devam eden şölen kültüründe âşıkların rollerini saptayıp, günümüzdeki şölenlerde konumuna dikkat çekip, gelecekteki durumları hakkında kendi dillerinden dökülen sözcüklerin yani söylemlerinin analizini yapmak ve geleneğin köklü geçmişine yakışır bir gelecek için çözüm önerileri sunmak bu çalışmanın asıl amacıdır.

Çalışmamızın ilk bölümünde şölen kültürü, toplulukların oluşumundan günümüze Türk-Müslüman ve Avrupa merkezli fakat diğer coğrafyalardaki durumuna da değinerek şölen; kültür, doğa, ritüel ve oyun kavramlarından hareketle tarihsel ve sosyolojik açıdan özellikle antropoloji kaynaklarından faydalanarak ele alınmaktadır.

İkinci bölümde önce 2009 yılı itibariyle "UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi"ne de kayıtlı olan âşıklık geleneğinin tanımı, tarihsel gelişimi, sosyo-kültürel boyutu ve âşık fasılları hakkında bilgi verilerek, âşıklar ve şölen arasındaki ilişkinin boyutları ile âşıklık geleneğinin Müslüman coğrafyadaki ve Avrupa'daki durumu daha anlaşılır bir konuma ulaştırılmaktadır.

Çalışmanın ana bölümü olan üçüncü bölümde, şölen aktörü olarak âşıklar ve âşıklık geleneği; şölenin yaratıcısı, mekânı ve ritüeli bağlamında 1966 yılından beri Konya'da düzenlenen "Türkiye Âşıklar Bayramı"nın sonuncusu olan 20-21 Ekim 2017 tarihinde yine Konya'da gerçekleştirilen şölene katılan âşıklarla yapılan derinlemesine (Enformel, Biçimsel Olmayan) görüşmeden elde edilen verilerin yorumları yer almaktadır. Âşıkların söylemlerinde üzerinde konuşulması gereken ya da vurgulanması gerektiği düşünülen kısımlar alıntıda koyulaştırılmıştır.

Araştırmada Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Sosyal bilimler alanında en çok başvurulan tekniklerden biri görüşmedir. Sistematik olarak veri toplamayı amaçlayan görüşme tekniğinde araştırma tasarımına göre görüşülen kişiler verilerin bir kısmının ya da tamamının kaynağı olabilir. Niteliksel ya da ampirik (deneysel) çalışmalarda örneklemdeki kişilerin söylemlerinden veriler toplanır ve bu veriler yorumlanır. Görüşme tekniği yapılanmış,

yarı-yapılanmış veya yapılandırılmamış olarak üç biçimde tasarlanabilir (Erdoğan, 2007: 186-187).

Görüşme formunun geçerlik güvenirliğini sağlamak için 29 Ekim 2016 tarihinde Meram Belediyesi tarafından Konevi Kültür Merkezi'nde düzenlenen "Gelenekten Geleceğe 1. Meram Âşıklar Bayramı" pilot çalışma olarak seçilmiş ve katılımcı âşıklarla görüşmeler yapılmıştır. O programa katılan âşıklardan Âşık Sürmelican Kaya, Âşık Selahaddin Kazanoğlu ve 2018 yılında "8 Mart Dünya Kadınlar" gününün hemen öncesinde bir cinayet neticesinde hayatını kaybeden Âşık Ayten Çınar (Mahlası Ayten Gülçınar) ile yapılan görüşmelerden çalışma için veri sağlayan söylemler de araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu etkinlikten elde edilen verilerin analizi neticesinde görüşme formuna nihai şekil verilmiştir.

Görüşme formu yirmi üç sorudan oluşmaktadır fakat alınan cevaba göre soru sayısında değişiklikler meydana gelmektedir. Bu yüzden her aşığa en az otuz beş-kırk civarı soru sorulmuştur. Derinlemesine (Enformel, Biçimsel Olmayan) görüşme tekniğinin kullanıldığı nitel araştırmamızda görüşmeler âşıkların ve araştırmacının kendilerini daha rahat hissedeceği ve daha sessiz bir ortam olduğu düşünüldüğü için âşıkların şölen süresince kaldığı otelde yüz yüze ses kayıt cihazı yardımıyla yapılmıştır. Yapılandırılmış form âşıkların cevaplarına göre ilave soruların sorulmasını gerektirdiği için çalışma yarı yapılandırılmış görüşme olarak gerçekleşmiştir. Âşıklarla yapılan görüşmeler on beş dakika ile iki saat arasında değişkenlik göstermiştir. Bunun temel sebebi olarak organizasyonun kısıtlı bir sürede gerçekleşmesini ve âşıklarla yapılan görüşmenin âşıkların o andaki boş vakitleriyle ilintili olması gösterilebilir. Görüşmede âşıkların tamamı ses kayıt cihazına izin verdiği için görüşmelerde not tutulmamıştır. Ses kayıt işleminden sonra yapılan görüşmeler Microsoft Word ortamında yazıya dönüştürülmüştür. Araştırmanın bulgularında âşıkların verdiği cevaplar üzerinde mecbur kalmadıkça değişiklik yapılmadan sunulduğu için dilbilgisi ve semantik açıdan yanlışlar bulunmaktadır.

Bu tezde 20-21 Ekim 2017 tarihinde Konya Büyükşehir Belediyesi ve Türkiye Yazarlar Birliği tarafından ortaklaşa düzenlenen 1966 yılından beri Konya'da devam eden Uluslararası Âşıklar Bayramı organizasyonu ve bu şölene iştirak eden âşıklar

incelenmiştir. Netice itibariyle toplam 15 âşıkla derinlemesine görüşme tekniği ile yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'nin bilinen en büyük âşık şöleni olan Türkiye Âşıklar Şöleni'nin tekrar yapılması araştırmamızda bu etkinliğin örneklem olarak belirlenmesinde rol oynamıştır. Çünkü Türkiye Âşıklar Şöleni yurdun hemen her bölgesinden temsilci barındırdığı için temsil açısından en makul etkinlik olarak görülmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Mit, ritüel, arketip ve ibadet gibi nosyonların şölen kültürü içinde varlıklarının sorgulandığı, antikiteden beri şölen algısında ne gibi değişimler yaşandığı ve şölen kültüründe dünya üzerindeki muhtemelen her toplumda farklı isimlerle de anılsa aşıkların, şölen aktörü olarak organizasyondaki yerini tespit etme ve varsa işlevlerinin neler olduğunu tespit etmek ve gelecekteki şölen kültürünün nasıl bir pozisyon alacağına dair tartışma yürütmek bu tezin amacıdır.

"Şölen" kavramı günümüzde sıkça ele alınan fakat üzerinde fazla çalışma yapılmamış bir kavramdır. Bayram, tören, festival, şenlik, merasim, vb. şekillerde çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılan kavramlar için şemsiye kavram olarak şölenin kullanıldığı görülmektedir. Şölenin oluşumunda ritüel pratikler dediğimiz geçmişten günümüze taşınan unsurlar ile eğlencenin bir arada olduğu düşünülmektedir. İnsanın ferdi faaliyetlerinin dışında kalan ait olduğu grup ya da toplumla ilişkilerinde mit, ritüel, arketip ve inanç gibi kavramların etkinliğinin şölen aksiyonu içinde varlığının sorgulandığı, geçmişten günümüze şölen algısının ne gibi değişikliklere uğradığı ve dünya üzerinde hemen her toplumda şölenlerde mutlaka bulunan saz şairlerinin bu organizasyondaki yerini tespit etme ve varsa işlevlerinin neler olduğunun tespiti tezin yazılış amacıdır.

Sanatsal faaliyetler ortak çalışmayı gerektirir. Sanatın paydaşlarının ortaya koyduğu bu işbirliği sayesinde, sanat eseri meydana gelir. Sadece eserin üretimi ve tüketimi nasıl etkilediği değil aynı zamanda kendisi de sosyolojik bir yaklaşımla incelenmelidir (Becker, 2013: 35-36).

Şölende katılımcı, organizatör ve seyirci olarak üç aktör bulunmaktadır. Her birinin ayrı birer fonksiyonu vardır. Tezimizde katılımcı olarak âşıkların diğer iki

aktöre ve kendilerine nasıl baktığı şölen kültürü ekseninde tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın sorunsalı öncelikle şölen ve âşıklıkla ilgili literatüre yer verip, âşıkların şölen ve âşıklık kültüründeki yerleri ve işlevleri sorgulanıp, şölen kültürünün ve âşıklık geleneğinin geçmişten günümüze hangi merhalelerden geçtiği ve elektronik kültür ortamının yaşandığı 21. yüzyıl dünyasında nasıl bir pozisyon alacağıdır.

Âşık edebiyatı incelemelerinde dikkat çeken husus, bu zamana kadar yapılan araştırmaların genellikle âşıkların biyografik hikâyeleri üzerinden edebi ürünleri değerlendirme şeklinde olmasıdır. Günay bu hususta aşağıdaki tespiti yapar:

> *"Ancak âşık edebiyatının şu özelliği onu diğer sahibi belli edebiyat mahsullerinden büyük ölçüde ayırmaktadır. Âşık edebiyatı ferdi bir edebiyat olduğu kadar bir gelenek edebiyatıdır. Bu edebiyatın mahsulleri ve temsilcileri incelenirken daima bu husus göz önünde tutulmalıdır. Âşık edebiyatında ustamalı deyişlerle, yaşayan âşıkların kendi yaratmaları yan yana yaşar"* (Günay, 1992: 8).

Âşık edebiyatı ferdi bir üretimdir; fakat bu üretimin olması için aşığı bekleyen birçok aşama vardır. Bunlardan en önemlisi, bir ustanın yanında kalıp, geleneği ondan öğrenmesidir. Çeşitli meclislerde sanatını icra etmesi gerekmektedir. Bu yüzden edebi üretimin arkasında toplumsal ilişkiler rol oynamaktadır. İşte bu noktada sosyoloji devreye girmektedir. Bu tezin sosyoloji çatısı altında yapılmasının en önemli sebebi âşıklığın sosyolojik bir olgu olduğu gerçeğidir.

Sözlü, yazılı ve elektronik kültür gibi insanlığın geçirdiği evreler insanların kutladıkları festival, tören ya da şenlik gibi şölen türlerinin icrasını da etkilemiştir. Tarihsel bir arka plana sahip oldukları için kültür unsuru olan bu etkinlikler esas formunu korusa da değişen çağın şartları gereği yan unsurlarla beslenmişlerdir. Mekânlar değişip gelişmiş, aktörlerin sanat icra usulleri değişmiştir. Âşıklar kahvehanelerin ve köy odalarının eski cazibelerini yitirmesi neticesinde modern şölenlerde daha çok boy göstermeye başlamışlardır. Sosyal medya, âşıkların şölenlerde kendilerini yeterince ifade edemedikleri için yeni bir icra mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dinleyici ise eskisi gibi süreçte aktif bir rol oynamamaktadır.

Eskinin aşığı yönlendiren bilinçli dinleyicisi yerini edilgen bir dinleyici yapısına bırakmıştır. Âşıklığa ilgi günden güne azalmaktadır. İşte bu bağlamda Konya'da düzenlenmesi başarılan "Türkiye Âşıklar Bayramı" gerçekten geleneğin yaşaması için önem arz etmektedir.

Âşıklık geleneğini yaşatmak için birçok çalışma yapılmaktadır. Bu çalışmalar Osmanlı İmparatorluğu zamanında başlamıştır. 1863 yılında Ziya Paşa, Amasya Mutasarrıfıyken Amasya'da kendisinin de izlediği Amasya Panayırını organize etmiştir. 1931 yılında Sivas'ta Halk Şairlerini Koruma Derneği, 5-8 Kasım 1931 yılında I. Halk Şairleri Bayramı'nı düzenlemiştir. 1948 yılında ilk defa bir ilçe olarak Bayburt, âşıklar bayramı organize etmiştir. 1964 yılında yani ilk bayramın üzerinden geçen 33 yılın ardından Sivas'ta âşıklar bayramının ikincisi düzenlenmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile âşıklar artık daha rahat seyahat imkânına kavuştuktan sonra, 1966 yılında Feyzi Halıcı Başkanlığı'nda Konya Turizm Derneği tarafından geleneksel âşık kahvehanelerinin yerini alıp, daha çağdaş bir ortamda düzenlenen Âşıklar bayramı, zamanla hem katılan âşıkların hem de jüri üyelerinin yurt içindeki popülaritesinden dolayı hem yerel hem de ulusal basında büyük ilgi görerek 1987 yılından itibaren dört yıl boyunca Konya Selçuk Üniversitesi tarafından düzenlenerek Türkiye Âşıklar Şöleni adını almıştır. Etkinliği ilk düzenleyenler, Selçuk Üniversitesi'nin organizasyonu Ekim ayı yerine Mart ve Nisan aylarında düzenlemesine karşı çıkmışlardır. Bunun üzerine Selçuk Üniversitesi şölen düzenlemeyi bırakma kararı almıştır. Sonraki yıllarda etkinlik devam etse de eski görkemli havası yerine bir odada toplanan birkaç aşığın kendi aralarında çalıp söylemesi olayına dönüşmüştür. Daha sonra Konya Büyükşehir Belediyesi etkinliği tekrar canlandırmaya çalışsa da başarılı olamamıştır. Konya'da meşalesi yakılan âşıklar şöleni farklı adlarla da olsa Erzurum, Kars, Ağrı, Manisa, Adana, vb. illerde düzenlenmeye devam etmiştir (Sakaoğlu, 2014: 641-642). 1966'dan günümüze Konya'da yapılan âşıklar bayramlarında da çeşitli yarışmaların yapılması âşıkları özendirip yarışmalara katılıp başarılı olmaya teşvik etmiştir. Çeşitli yörelerin âşık fasıllarının bazı bölümlerinin yarışma ve sınav biçiminde olmasıyla etkinlik daha akademik bir hal almıştır (Günay, 1992: XXIV).

20-21 Ekim 2017 tarihlerinde 1966 yılından beri aralıklarla da olsa Konya'da yapılmaya devam eden "Âşıklar Bayramı" bu geleneği başlatan isim olan Feyzi Halıcı anısına Konya Büyükşehir Belediyesi himayesinde Türkiye Yazarlar Birliği ve Konya Kültür ve Turizm Derneği tarafından gerçekleştirilmiştir. İki gün süren etkinlik, gündüzleri saat 14: 00' de Konya merkezde bulunan Camlı Köşk, Kültürpark, Mevlâna Meydanı ve Kılıçarslan Gençlik Merkezi'ndeki meydan atışmaları ile ilk olarak Cuma ve Cumartesi akşamları yapılması planlanan fakat son anda Cumartesi akşamı yapılacak olan programın iptali neticesinde sadece 20 Ekim Cuma akşam saat 19.30'da Mevlana Kültür Merkezi'nde Sultan Veled Salonu'nda bütün âşıkların katıldığı programı kapsamaktadır. Etkinliğe yurdun farklı şehirlerinden ve Kırgızistan, Kazakistan, Azerbaycan, Doğu Türkistan ve Irak'tan âşıklar katılmıştır. Âşık Feymani (Osman Taşkaya), Âşık Hüseyin Sümmanioğlu, Âşık İhsan Şahbazoğlu ve Âşık Nuri Çırağı Âşıklar Bayramının onur konukları olarak şölen programında yer almışlardır.

Ferdi bir üretim yapan âşıklara dair yapılan lisansüstü çalışmalar, makaleler ve kitaplar ağırlıklı olarak bir aşığın hayatı, eserleri ve edebi kişiliğini içermektedir ve Türk Dili Edebiyatı Bölümleri bu alanda bütün yükü taşımaktadır. Sosyoloji alanında da yapılmış fazla bir çalışma bulunmamaktadır. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun "Bayburtlu Zihni Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi" adlı eseri de aşığın hayatı, eserleri ve edebi kişiliği ekseninde kalsa da eski harflerle 1928 gibi oldukça erken bir tarihte yazılması nedeniyle öncü bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Nilgün Çelebi'nin "Konya Âşıklar Bayramı'na Katılan Âşıklarla İlgili Sosyolojik Bir Araştırma" başlıklı eseri de organizasyona katılan âşıklarla ilgili demografik bilgiler sunan kısa ve öncül eserlerden bir diğeridir. Tarihçi Halil İnalcık'ın "Şair ve Patron" isimli Osmanlı'nın patrimonyal yapısının devlet ve sanat üzerindeki etkilerini ele aldığı sosyolojik incelemesi âşıkların otorite sahipleriyle ilişkisini ele alması açısından önemlidir. Âşıkları bir grup olarak ele alıp şölen içindeki diğer aktörlerle ve ait oldukları toplumsal yapıyla olan ilişkileri açısından yapıldığını tespit ettiğimiz herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. İlk çalışma olması nedeniyle bir takım eksiklikler bulunabilir. Bu bağlamda; tezimiz şölenin diğer aktörleri olan seyirci ve organizatörleri araştırma konusu yapacak çalışmalar için ya da tarih sahnesinden silinme tehlikesiyle karşı karşıya kalan geleneksel uğraşları olan meslek gruplarının

aktörlerinin ait oldukları yapıyla ilişkisini konu edinen çalışmalar açısından bir örnek teşkil edebilir.

Günümüzde şölen olarak da çevrilen ve bilinen "sempozyum" (symposium) kelime anlamı açısından farklı bir boyutta kullanılır. Daha çok belirli bir konuda alanında uzman kişiler tarafından yapılan tartışma ve sunumların kitap olarak basıldığı bilimsel toplantılara adını vermektedir (Wilpert, 1989: 912). Dilimize "bilgi şöleni" biçiminde çevrilen fakat sıkça sempozyum biçiminde kullanılan bu kavram içerik olarak benzerlikler taşısa da başka bir araştırmanın konusu olabilecek kadar detay barındırmaktadır. Bu yüzden bu konunun araştırmacılar tarafından başka bir tez çalışmasında ele alınması yerinde bir tutum olabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞÖLEN KÜLTÜRÜ

1.1.Oyun, Ritüel ve İbadetten Şölene Doğru

"Yaşlandığımız için oyun oynamayı bırakmayız, oyun oynamayı bıraktığımız için yaşlanırız"

George Bernard Shaw

Edebiyat ve şölen ilişkisi üzerine kurulan tezin anahtar kelimesi olan 'şölen'i daha iyi anlamak için öncelikle oyun, ritüel, ibadet ve bunları kapsayan doğa ve kültür gibi dikotomik kavramlara bakmak gerekir.

Şölen için bir toplumsallığın oluşması gerekmektedir. Din için de aynı durum söz konusudur. Ferdi bir din olsa bile bu dinin oluşması için bir topluma ihtiyaç duyulur. Bu yüzden özellikle şölen ve din arasında bir bağ vardır. Özellikle Antik Çağ bu durumun en güzel örneklerini barındırır. Bu durumun anlaşılması için dünya üzerindeki toplulukların meydana gelişinin öncesinde şölen teriminin mevcudiyetinin sorgulanması gerekmektedir. Şölen konusuna geçmeden önce şölen ile aralarında ilişki olduğu düşünülen oyun kavramına bakmak yerinde olabilir.

Johan Huizinga'nın "Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme" adlı eseri oyun üzerine yazılmış en müstesna eserlerin başında gelir. Huizinga eserine oyun ve kültür kavramlarını karşılaştırarak başlamaktadır. Oyunun kültürden daha eski bir tarihe sahip olduğunu belirten Huizinga'ya göre (2006: 16-17) kültür kavramını ne kadar daraltırsak daraltalım neticede bir insan topluluğuna ihtiyaç duyulur. Oyun ise farklıdır. Çünkü hayvanlar bir insanın varlığına ihtiyaç duymadan oyun oynayabilirler ve oynadıkları oyuna kurallar koyabilirler. Bu durum da oyunun sadece fizyolojik bir boyutu olmadığı gerçeğini ortaya koyması açısından önemlidir. Bu kurallar ne zihinle ne de içgüdü kavramıyla karşılanamaz. Bu durum maddi olmayan bir unsura işaret etmektedir. Huizinga'nın maddi olmayan unsurdan kastının ne olduğuna ileride değinilecektir.

Fizyoloji, psikoloji ve sosyoloji hayvanların, çocukların ve yetişkin insanların oynadıkları oyunu gözleyen, betimleyen ve yorumlayan ve neticesinde onun hayat düzlemindeki yerini saptamaya çalışan bilim dallarıdır. Bu bilim dallarında araştırma yapanların bir kısmı oyunu biriken yaşam enerjisi fazlalığından kurtulma ya da

gevşeme; bir kısmı egemenlik kurma; bir kısmı zararlı eğilimlerden kurtulma; bir kısmı gerçek hayatta gerçekleştirilmesi mümkün olmayan arzuların kurmaca bir ortam vasıtasıyla giderilmesi ve böylece benlik duygusunun korunması olarak görmektedirler. Oyun hangi açıdan ele alınırsa alınsın cevabının bulunamadığı bir şey vardır. Oyunun zevkli bir yanı (aardigheid) vardır. İster yavru köpeklerin, bebeklerin oyunu olsun, ister bir futbol maçında bağıran kitleler olsun durum ve bağlam değişmez. Kelime anlamı olarak doğa olan "aard" kelimesi de bizi kültürün tam karşısına çıkarmaktadır (Huizinga, 2006: 18-19). "Doğa" kavramını anlamak için bu kavramın zıttı olarak kabul edilen "kültür"ün üzerinden ilerlemek anlamlı olabilir.

İnsan, hem birlikte yaşayıp aynı ortamı paylaştığı kişilerle hem de içinde yaşadığı doğayla ilişki kurmaktadır. Doğal olaylar; insanlığın derdinin, tasasının, sevincinin ve hüznünün çeşitli merasimlerle anmasının nedenlerinden bir tanesidir. Kutlama, anma, karşılama vb. amaçlarla insanlık tarih boyunca şölenler ve törenler düzenlemektedir (Alyılmaz, 2009: 30). Böylece insan doğa olaylarını kültürel bir olay haline getirmektedir. Şölen kavramının daha net anlaşılması için kültüre dair kısa bir bilgi vermek yerinde olabilir.

Günümüzde üzerine en çok tanım üretilen kavramların başında "kültür" gelmektedir. Mustafa Aydın'a göre (2007: 54) kültüre dair bilinen ilk tanımı E. Tylor yapmıştır. Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn kültür ile ilgili 164 tane tanımın yapıldığını tespit ederler. Kültür ile ilgili ne kadar fazla tanım yapılırsa yapılsın, bu tanımlarda ortak olan husus, kültürün toplumsal bir temele dayandığı gerçeğidir. Kültür tanımları çoğunlukla insanın; doğayla, tarihle ve insanla ilişkisi üzerinden yapılır. Oyun, ibadet ve doğa kavramlarından hareketle şölenin daha iyi anlaşılmasını hedeflediğimizden kültürün doğa ile ilişkili tanımlarına bakmak gereklidir. Marx'ın *"kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir"* (Güvenç, 1979: 97) biçiminde kültürün doğayla olan egemenlik mücadelesine vurgu yapan tanımının günümüzdeki kültür tanımlarını da etkilediği görülmektedir. Örneğin Sadık Acar, kültürü tanımlarken insan-doğa-toplum ilişkisinden yola çıkar:

> *"Kültür, doğanın anti-tezi olan insanın doğa ile yaptığı bir sentezdir. Buna göre kültür, insanla doğa arasındaki ilişkiden doğan, hayat karşısındaki toplumsal tavırdır. İnsan hangi coğrafyada yaşıyorsa o coğrafyanın sunduğu*

> *olanakları kullanır. Bu olanaklar onun bilgisini ve yaşam biçimini belirler. Ekvatordan kutuplara, deniz kıyılarından karaların içlerine, ormanlardan çöllere kadar coğrafya ve onun sunduğu olanaklar çeşitlilik gösterir. Böylece çok değişik kültürler ortaya çıkmıştır. Bu kültürler içinde beslenme alışkanlıklarından aile yapılarına, inançlardan ve dinsel törenlerden mülkiyet gibi, insanla eşya arasındaki ilişkilere kadar çeşitli kültür elemanları vardır. Bu elemanlar genellikle kendi içlerinde yüzeysel bir tutarlılık gösterirler; çünkü hepsi de insan eseridirler ve insanın özelliklerini taşırlar"* (Acar, 2003: 35).

Kültürün oluşabilmesi için insanın doğayla bir ilişki kurması gerekmektedir. Bu ilişkiyi kurarken insanın yaşadığı mekân ya da coğrafya da kültürü çeşitlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ali Baykan, kültürü tanımlarken insan üretimi olan maddi ve manevi kültür elemanlarına dikkat çekmiştir: *"Nesilden nesile aktarılan, toplumun bireye kazandırdığı değerler bütünü ve insanın yine insan tarafından oluşturulmuş maddi ve manevi değerler bütünüdür"* (Baykan, 2005: 1). Tanımda dikkat çeken diğer bir unsur ise birey-toplum ilişkisidir. Birey ve toplumun karşılıklı etkileşiminden doğan kültürün devamlılık sağlama mecburiyeti bulunmaktadır aksi takdirde kültür olamaz. Peki, kültür devamlılığını nasıl sağlar? René Girard, kültürün ritüeller sayesinde gelişip kurumsallaştığını şu ifadelerle anlatmaktadır:

> *"Öngörülmeyen ve sık görülen mimetik şiddet dönemlerine engel olabilmek için, kültürler belli tarihlerde kontrollü, önlenebilir ve ritüelleştirilmiş şiddet anları düzenlerler. Ritüel durmadan benzer kurbanlar üzerinde aynı günah keçisi düzeneğini yineleyerek bir öğrenim biçimi haline gelir. Bir bunalımın çözümü olduğu için de sürekli olarak aynı mimetik bunalım anında devreye girecektir. Böylece her biçimdeki bunalımı yatıştıran, örneğin ergenlik bunalımını geçiş ritleriyle, ölüm bunalımını cenaze törenleriyle, hastalık bunalımını ritüel tıpla çözen, bir kuruma dönüşecektir"* (Girard, 2010: 64).

Kültür, insanın doğa ile savaşında başvurduğu şeydir ve insan, başına gelen felaketleri, özellikle kıtlık zamanlarında kıtlığı aşmak ve yağmurun aşırı yağdığı zaman da bolluğu kısmak için ritüellere başvurur. Çoğu ilkel kabilelerde bu uğurda

kanlı (hayvan ya da kimi toplumlarda insan) ya da kansız (eşya) kurbanlar inandıkları kişiye sunulur. İlkel dinlerde din dışı ya da dini şeklinde keskin bir ayrım olmadığından, tek tanrılı dinlerde ritlerin yerini ibadetler almıştır biçiminde bir varsayımda bulunulabilir. Örneğin, İbrahimi dinlerde yapılan yağmur duaları bu bağlamda düşünülebilir. Böylece toplumda meydana gelen sıkıntılı süreç bu şekilde aşılmaya çalışılır. Anthony Giddens'a göre sosyoloji; iklim, coğrafya ya biyoloji ile ilgili olguları eğer bu olgular insanların öznel amaçlarıyla ilişki kurup sonucunda toplumsal eyleme dönüşürse kendisine konu olarak kabul edebileceğini belirtmektedir (Giddens, 2010: 238-239). Giddens, toplumsal eylemi de *"öznel anlamın bir başka birey veya grupla ilişkili olduğu bir eylem"* (Giddens, 2010: 237) olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda yukarıda verilen yağmur duasının o grup içinde toplumsal dayanışmayı sağladığı ve kolektif bir bilinç oluşturduğu için sosyolojinin ilgi alanına dâhil olabileceği görülmektedir.

Eliade'ye göre ilkel toplumlarda din dışı ya da dinsel ayrımı günümüzde algıladığımız gerçekle taban tabana bir zıtlık taşımaktadır. Arkaik toplumlarda din dışı olarak değerlendirilebilecek tek eylem mitsel ya da dini arka planı olmayan yani arketipi bulunmayan örnek modelden yoksun olanlardır. Bu yüzden arkaik dönemde belirli bir amaç güden her sorumlu eylem ritüeldir. Modern dünyada ise bu tarz davranışlar din dışı olarak görülmektedir. Örneğin arkaik dönemde dans etmek kutsal bir davranıştır. Bir yiyecek elde etmek için ya da ölüleri anıp, kâinatta iyi bir düzen sağlanmasına yardım etmek için icra edilebilmektedir (Eliade, 1994: 41). Gerçekten de ileride de görüleceği gibi bu tarz ritüeller hep ihtiyaçtan doğmaktadır. Bu ihtiyaç açlık gibi fizyolojik bir neden ya da korku gibi psikolojik bir nedenden doğar.

Dans kavramından onu içeren kavram olan oyun kavramına tekrar dönecek olursak, oyunun sadece fizyolojik ya da biyolojik bir olay olmadığını aynı zamanda maddi olmayan bir unsura da işaret ettiği belirtilmişti. Oyuna mistik bir anlam yükleyen Huizinga, oyunu ibadet ve şölen/bayram/şenlik gibi kavramlar üzerinden betimlemiştir. Konunun daha net bir biçimde anlaşılması açısından Huizinga'nın görüşlerini bir bütün halinde alıntılayıp yorumlamak faydalı olabilir:

> *"Şimdi de çocuk oyunundan eski uygarlıkların ibadetlerindeki kutsal temsillere geçecek olursak, burada çocuk oyunuyla kıyaslandığında, "oyunun" daha da*

"içinde" olan ve aydınlatılması çok güç bir ruhani unsurla karşılaşırız. Kutsal temsil bir görünüşün gerçekleştirilmesinden daha fazla bir şey olduğu gibi, simgesel bir gerçekleştirmeden de fazla bir şeydir: Mistik bir gerçekleştirmedir. Görünmez ve sözle anlatılması olanaksız bir şey burada güzel, hakiki ve kutsal bir biçime bürünmektedir. İbadete katılanlar, eylemin yüce bir mutluluğu somutlaştırdığından ve kendi alışılmış hayatlarındakinden daha yüksek bir düzeni gerçekleştirdiğinden emindir. Ancak, bu gösteri yoluyla gerçekleştirme, gene de oyunun biçimsel karakteristiklerini her açıdan korumaktadır. Eyleme bağlı olarak sınırları belirlenen bir mekânın içinde sahneye konulmakta ve bir şenlik gibi, yani neşe ve özgürlük içinde oynanmaktadır. Geçici bir değeri olan, kendine özgü bir evrenin sınırları bu amaçla belirlenmektedir. Ancak bu gerçekleştirmenin etkisi oyunun bitmesiyle sona ermez: Görkemini dışarıya, olağan dünyaya yansıtmakta ve bayramı kutlamış olan grup için, bir dahaki kutsal dönem gelene kadar güvenlik, düzen ve refah sağlamaktadır. Dünyanın her bir köşesinde buna benzeyen örnekler bulunabilir. Eski bir Çin doktrinine göre, dans ile müziğin amacı evreni kendi yolunda tutmak ve doğayı insana yararlı olmaya zorlamaktır. O yılın refahı, mevsimleri karşılayan şenliklerde düzenlenen müsabakalara bağlıdır. Eğer bu toplantılar yapılmazsa, ürünler olgunlaşamayacaklardır" (Huizinga, 2006: 32-33).

İbadet her ne kadar katılımcıların gündelik hayatından daha yüksek bir seviye içerse de, oyuna ait karakteristik özellikler devam etmektedir. İbadeti gerçekleştiren grup bir sonraki şölene kadar kendilerini güvende hissederler ve refahlarını yaptıkları ibadete borçlu olduklarını düşünürler. Kısaca; toplumun işleyişinin bu ibadetlere bağlı olduğuna inanılmaktadır.

İbadet kelimesiyle sıklıkla yan yana kullanılan ritüel kavramı genellikle ayinle ilgili bir kavram olarak değerlendirilir ve bu bağlamda dine ait bir kavram gibi kabul görür fakat ritüel toplumsal bağı kuvvetlendiren devamlılık gösteren tören, şölen ve bayram gibi eylemleri de kapsamaktadır. Bu bağlamda ritüel, kültür ve toplumla ilintilidir. İnsanları ortak bir amaç doğrultusunda bir araya getirerek ortak bir bilincin oluşmasına zemin hazırlayan ve bu bağlamda bilinçli bir eylem olarak görülebilecek

olan ritüeli, gelenek ve hayat belirlemektedir (Alver, 2011a: 73-75). Metin And, ritüelleri kutsal oyunlar olarak görür. Topluluğun iyiliği ve zenginliği için oyun olarak oynanması ya da ritüel olarak gerçekleştirilmesi şarttır (And, 2012: 31). Alver ve And'ın görüşlerinden varılacak nokta ise bir topluluk tarafından oyun formunda gerçekleştirilen ritüelin devamlılık arz ederek, bir gelenek haline geldiğidir. Bu formuyla kültür ile de ilintilidir. Kürşat Demirci de ritüeli gelenek ve kültür çerçevesinde şu biçimde tanımlamaktadır:

> *"Belli bir informasyon kümesi olan ritüel, topluluğun ortak hafızasıdır. Her ritüel geleneğin korunmasını sağlar. Periyodik olarak tekrarlanan jestler, hareketler, sözel rivayetler, mitoslar ve birliktelik ruhu kaybolmadan varlığını sürdürür. Ritüelin bizzat kendisinin yanında ritüelin nasıl yapılacağının öğretiliş süreci geleneksel ruhu canlı tutar"* (Demirci, 2013: 51).

Ritüelin devamını sağlamak aslında geleneğe de sahip çıkmak anlamına gelmektedir. Bu türden tekrarlanan davranışlar aynı zamanda topluluktaki aidiyet duygusunu da pekiştirmektedir. Dini düşünceler, ortak gerçeklikleri ifade ettiği için toplumsaldır. "*Dini inançlar, kutsalın doğasını, diğer kutsal şeylerle ya da din dışı şeylerle olan ilişkisini dile getiren tasavvurlardır. Son olarak, ayinler bir kimsenin kutsal olan şeylere karşı nasıl davranması gerektiğini emreden davranış kurallarıdır"* (Durkheim, 2005: 60) biçiminde ayin tanımı yapan Durkheim'a göre (2005: 27) ayinler ya da ritüeller aynı amaç için bir araya gelen bir grup insanın arasında meydana gelen hareket tarzlarıdır. Bu grubun amacı ise grup aidiyetini oluşturmak, korumak ve devam ettirmektir. Bunu sağlamak için düzenli aralıklarla ayin, bayram, tören, şölen, vb. gibi ortak faaliyetler düzenlenir. Ritüel yukarıda da belirtildiği gibi genellikle dinin endişeleri ve uygulamaları ile bağlantılı bir iletişim biçimi olarak görülse de ilgili sembolik yürürlüğü dini bağlamların dışında ortaya çıkar. Ritüel ve festival, modern kültürlerde ve özellikle modern dinlerde ayrı olaylar olarak görülür; ancak daha eski dinler, aslında festival olarak etiketlenebilecek olan ayinlerini takvime daha büyük ritüel döngü olarak entegre eder (Kuutma, 1998: 1). Beverly Stoeltje'ye göre (1992: 261-262; Özdemir, 2005: 55) ilkel dinlerde olmayan ritüel-festival ayrımı, tek tanrılı dinlerle ortaya çıkar. İlkel dinlerin törensel ritüellerini din dışı ve dünyevi olarak da olsa, onaylanmasını sağlayan tek tanrılı dinlerdir. Günümüzdeki çoğu festival, şölen,

bayram ya da şenliklerin profan görünümünün altında dini ya da kutsal bir altyapı; dini ya da kutsal bir amaçla yapılanlarda da profan bir altyapı bulunabilir fakat geçmişteki gibi hepsine birden ritüel demek mümkün değildir. Zaten Durkheim da ilkel dinlerin tamamen ortadan kalksa bile ibadetlerin değil ona ait özel ritüel veya ayinin ya da törenin parça parça devam ettiğini belirtmektedir.

Samuel Henry Hooke, *"ritüellere bir konuşma ya da şarkı öğesinin eşlik ettiğini, bunun, ritüellerin, oyunla canlandırılan durumu betimleyen "muthos" ya da "mit" denen öğesini oluşturduğunu"* (1993: 167) belirterek birçok dinde bu durumu görmenin mümkün olduğunu belirterek ritüel, oyun ve şölen ilişkisine dikkat çeker. Yahudilikten verdiği örnekte ibadet ve şarkının nasıl bir birliktelik sergilediğini şu ifadelerle betimlemektedir:

> *"Tanrı'nın Sina'da görünüşü mitosu İsrail'in kült merkezlerinde korunup sürdürülmüş, ahitin yenilenmesi şenliğinde okunmuş ve Paskalya kült efsanesi olarak İsrail'in edebi geleneği içine iyice yerleşmiştir. İsrail şiirinde ise sık sık karşımıza çıkar. Kenân ülkesi halklarına karşı kazanılan zaferi kutlayan çok eski bir şarkı olan, kimi bilginlere göre ise kült şenliklerinde okunan "Deborah'ın şarkısı" içinde Yehova'nın Sina'da insana nasıl göründüğü anlatılır"* (Hooke, 1993: 174).

Oyun kelimesinin anlamlarına bakıldığında, birçoğunda şaman unsurlarını barındırdığı görülür. Şaman; şölen ve törenlerde dans eder, çalgı aleti çalar, çeşitli sesler çıkararak taklit yapar ve şiir okur. Tiyatro, dans ve diğer seyirlik oyunların kökenlerinin şamanda ve şamanın eylemlerinde toplandığı görülmektedir (And, 2012: 37). Orta Asya'da şamanlara "oyun" denilmesi de bu açıdan önemlidir.

Sadece Yahudilik değil hemen hemen bütün dinlerde ya da dini ritüellerde ibadetin bir müzik eşliğinde yapıldığı durumlara rastlanır. Örneğin; Afrika'da dinsel pratiklerini orman kültü biçiminde yapan avcı toplayıcı toplulukların dini olan Mbuti, ormanı kişiselleştirir. Onları koruyan ve yaşam gereksinimlerini karşılayan orman, kutsal bir varlıktır. Mbuti dininde iki ana ritüel vardır. Kız çocuklarının ergenliğe geçiş şöleni olan *Elima* ve yetişkinlik döneminden ölüme geçişi sembolize eden *Molimo* festivali. Ölüm, ormanın uyku evresine geçmesiyle ilişkilendirilir ve ormanı

uyandırma maksadıyla Molimo festivali düzenlenir. Her gün ava çıkan topluluk dans ederek ve şarkı söyleyerek eğlenir. Dans etmeyi, şarkı söylemeyi ve avlanmayı reddetmek toplumsal olarak dışlanmayı da beraberinde getirir. Avı yakalayan topluluk değil onu temin eden ormandır. Orman işbirliğini, malzemeleri ve toplumsal koşulları sağlar. Bu bağlamda Durkheim'ın işlevselciliğini hatırlatır. Godelier, dinsel töreni maddi kültürle ilişkilendirmekle kalmaz, aynı zamanda yapılan törenin hem maddi hem de siyasal bir işleve sahip olduğunu öne sürer (Godelier, 1977: 9-10, 51-61; Aktaran: Morris, 2004: 518-519). Toplum nezdinde saygınlıklarını korumak için kabile gibi küçük topluluklardan modern toplumlara kadar bütün yapılarda o toplumun fertleri liderlerinden tören yapmasını ya da şölen vermesini beklemektedir. Bunu yapmayan lider konumundaki kişiler konumlarını yitirecek kadar zarara uğrayabilmektedir. Bu konuya çalışmanın ileri kısımlarında değinilecektir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren din, kültür ve toplum araştırmalarında kilit rol oynayan ritüel kavramı gerçekten toplumsal olguyu anlamak için önemlidir (Bell, 2009: 3). Ritüel, akademik bir kavram olarak insani deneyimin evrensel bir kategorisi olarak ele alınmaktaydı. Bu bağlamda ritüel, Avrupa toplumunda yaşanan büyük değişimde diğer toplumlarla ve kültürlerle kendisini kıyaslamaya başladığı alanlardan bir tanesidir. Birçok mit ve ritüel araştırmacısı ritüelden dini tanımlarken faydalanmıştır. Daha sonra ise yapısal işlevselcilik toplumu ve toplumsal olgunun doğasını analiz etmek için ritüel eylemini ve değerlerini inceleme konusu yapmıştır. Catherine Bell'e göre (2009: 14) yapılan tartışmalarda ritüel, dini düşüncelerin toplumsal varlığı ve etkisi için kullanılmaya başlanmıştır.

Toplumda önemli bir işleve sahip olan şölen ile insanlığın tanışması din ya da mit aracılığıyla gerçekleşir. Maurice Halbwachs, "Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri" adlı eserinde bir toplumun dinini değiştirirken en önemli etkenin toplumsal güçler olduğunu belirtir. Yeni din kabul edilirken toplum o zamana kadar sahip olduğu değerlerin geliştiği kavramsal çerçevenin bir anda yıkılmasını kabul etmez. İlk yaptığı şey yeni dinin içinde eritebileceği eski kültlerdir. Bu hususta Halbwachs, Hristiyanlığın kendisini İbrani dininin devamı olarak göstermesinin onun toplumda kabul edilebilirliğini artırdığını belirtir. Toplumda oluşan dinsel örgütlenme içindeki kadim ayinlerin, inançların ve şölenlerin korunmak istenmesi sadece toplumda geriden

gelen grupları memnun etmek için değil aynı zamanda ileride gelecek nesillere de nereden geldiklerini unutmamalarını sağlamayı amaçlamaktadır (Halbwachs, 2016: 235-236). Yeni bir dinin halk tarafından kolay biçimde kabul edilebilmesinin en önemli şartı halkın yıllardan beri devam ettirdiği konformist yapının ya da alışkanlıkların mümkün olduğunca korunmasıdır.

M.S. 325 yılında toplanan İznik Konsili'nde de o zamana kadar Paganlığın hâkim olduğu imparatorlukta anne ve babası Hristiyan olan İmparator Konstantin önce Hristiyanlığı diğer dinlerle aynı seviyeye getirmiştir. Hristiyanlığın resmi din olarak benimsenmesi ise daha sonra gerçekleşmiştir (Yalduz, 2003: 266). Toplumda benimsenen din olarak Hristiyanlık aslında tarih boyunca Roma İmparatorluğu'nda yer edinmiş Pagan kültleriyle ve mitleriyle doludur. Mircea Eliade de (2001: 106) *"Mitlerle aktarılan olguları ritüeller yoluyla yeniden yaşayan bütün bir topluluktur ya da bu topluluğun önemli bir kesimidir"* diyerek halkın inançlarını ya da mitlerini ritüeller aracılığıyla nesilden nesile aktardığını belirtmektedir.

Ortaçağın başlarında halk mizahının gücü o zamanlar yeni kurulmuş olan feodal sistemdeki ruhban sınıfı ya da bu sınıf dışında kalan statü grupları üzerinde etkindi. Bu yüzden kilise bu gücü kullanmıştır. Yukarıda bahsedilen pagan kültlerinin Kilise tarafından Hristiyanlaştırılmasını Bakhtin, Ortaçağ'daki durum ekseninde şu cümlelerle ifade etmektedir:

> *1. Folk kültürü güçlüydü ve göz ardı edilmesi imkânsızdı; bazı öğeleri propaganda amacıyla kullanılmak durumundaydı.*
>
> *2. Roma Saturnalia geleneği ve Roma'nın meşrulaşmış diğer folk mizahı biçimleri hâlâ canlıydı.*
>
> *3. Kilise, Hıristiyan bayramlarının zamanlarını (Hıristiyanlaştırılmaları düşüncesiyle) yerel pagan ayinlerine uyarlamıştı ve bu kutlamalar gülme kültleriyle ilişkilendirilmişti* (Bakhtin, 2001: 97).

Fustel de Coulanges'in antik sitelerle ilgili yaptığı çalışmalarda bu sitelerde iki tane dinin varlığını keşfeder. Bunlardan biri evle bağlantılı olan ve ataların izinden giden, diğeri ise Olimposlular kültü olarak da bilinen doğal güçlere gönderme yapan sembollerdir. Özellikle Klasik Yunan'a yakından bakıldığında aristokrat ve eğitimli

kesimi dışarıda bırakırsak, halk tabakalarında başka bir ifadeyle köylü gruplarda ritüeller, şölenler, bayramlar ve inançlar incelendiğinde iki dinin iç içe yaşadığı görülür (Aktaran: Halbwachs, 2016: 227-228). Halbwachs ise bu fikre kısmen katılır. Ona göre *"Yunan dini, kitonik kültlerle uranik kültlerin karışımından doğmuştur"* (Halbwachs, 2016: 228). Burada kitonik yer altını, uranik ise gökyüzünü sembolize eder. Uranik iyiye, kitonik kötüye gönderme yapar.

Sözü geçen kitonik ve uranik kültler ayin ve şölenlerde kendilerine çokça yer edinir. Halbwachs, Zeus'un şerefine düzenlenen *Diasia* şölenini, Apollon ve Artemis'in doğum günlerinde kutlanan *Thargelia* şölenini, Dionysos'un *Anthesteria* şölenini kitonik ayinler kategorisinde ele alır. Bu şölenler üzüntü verici yeraltı ayinleridir. Arınma duygusu ve hayaletlere tapınma ayini gibi unsurlar barındırır. Her ne kadar bahar şöleni olarak bilinse, birçok neşeli unsur da barındırsa bu şölenlerde hüzün ağır basar. Çünkü kurbanlardan hazırlanan yemeklerden insanlar yiyemez, çünkü ruhlara adanan bu yemeklerin ölüler tarafından akşam yenileceğine inanılır (Halbwachs, 2016: 228, 231). Lesley ve Roy Atkins'e göre (2004: 386-388) Antik Roma'da da ritüeller barışı sürdürmek ve tanrılarla olan uyumun devamını sağlamak için yapılırdı.

Kürşat Demirci'ye göre (2013: 53-54) ritüel yaratıcı, demon, mitolojik öğe ilahi bir varlıktan insanların talep ettiklerinin gerçekleşmesini istemesi ya da bizzat ilahi varlıktan geldiği düşünülen ödev ve sorumlukların yerine getirilmesi sürecidir. Hasat, ekim ya da mevsimle ilgili ritüeller Dünya'da var olan düzenin devamı için insanların inandıkları ilahi varlıktan istekleridir. Ritüellerin en yaygın özelliği de ihtiyaç ya da korkudan dolayı yapılmalarıdır.

Ritüel, sembol ya da töreni barındırmayan bir insan eylemi yoktur. Çünkü insanın yaptıkları paylaştığımız kültürün belirlemiş olduğu anlam alanlarıyla ilintilidir (James, 2013: 8). Wendy James (2013: 350) ayrıca somut faktörlerin olumsuz etkisine rağmen toplumsal dünyayı ortak idealler, değerler ve ritüellerin oluşturduğunu belirtir.

1.2. Şölen

İnsan doğası gereği sürekli araştıran ve sorgulayan bir yapıya sahiptir. Bu araştırmanın birincil amacı temel ihtiyaçları karşılamaktır. İnsanın en temel ihtiyacı da

tartışmasız bir biçimde yemek ve içmektir. İlkel dönemlerde toplumsallık oluştuktan sonra o zamana kadar yaşanmayan sorunlar da ortaya çıkmıştır. Bunlardan en dikkat çekenleri ise kıtlık ve ihtiyaç fazlası tarım ürünüdür. Bollukta ve yoklukta toplumsal dayanışma zorunluluğu kaçınılmazdır. Özellikle ihtiyaç fazlası tarım ürününün dağıtımı üzerinde durulması gereken bir durumdur (Murray, 1999: 4). İşte insanlık, sözü geçen bu vakaları kutlamak için ya da aşmak için şölenler tertiplemiştir.

İnsanlar doğum gibi mutlu günlerinde de ölüm gibi kederli günlerinde de şölen verir. Pareto'ya göre şölenler her koşulda şenlik yemeğini meydana getiren birer tortudur. Pareto, şölenleri teşvik eden tutuma duygu adını vermektedir (Aktaran: Evans-Pritchard, 1998: 111). Gerçekten insanlar için yeme ve içme eylemi zamana ve şartlara bağlı değildir. Zaruri bir durumdur. Şölenler ise nedenselliği sağlamaktadır yani yemek için neden üreten bir yapı kurmaktadır.

Şöleni tanımlarken en dikkat çeken unsur tanımların genelde yeme-içme eylemi üzerinden yapılmasıdır. Dikkat çeken diğer unsur ise şenlik, festival, tören ve karnaval gibi kavramlarla olan tanımsal benzerliklerdir. Gerçekten de bu kavramlar birçok yerde birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Özellikle çevirilerde bu husus yaygın olarak görülmektedir. Çoğu zaman bir sorun teşkil etmese de etimolojik olarak aynı olmadıklarını söylemek yerinde bir tutum olacaktır. Peki, öyleyse nedir şölen?

Türk Dil Kurumu'na göre dört farklı tanımı yapılan "şölen", ilk olarak ziyafet anlamında kullanılmıştır. İkinci tanımda düzenlenme amacı belli olan eğlence biçiminde anılır. Üçüncü tanımda sanat gösterisi olarak belirtilir. Son tanımda ise yine yemek odaklı bir tanım yapılır. Bu tanıma göre dini nitelik taşıyan yemekli toplantı şeklinde nitelenen "şölen" kelimesi Moğolcadan dilimize yerleşmiştir (URL 1). Yemek yeme eylemi sınırsız bir sembolik potansiyele sahiptir. Bu yüzden belirli kültürlerde bayram, festival, şölen, kutlama ya da kutsal ritüeller yemekle ilişkilendirilir (Beardsworth ve Keil, 2011: 91).

Tarih boyunca şölen denilince zenginlerin ya da elit olarak değerlendirilen grubun bir aktivitesi akla gelir. Fakat şölenin toplumsal işlevlerinden bir tanesi de halk arasında görülen ekonomik eşitsizliği önlemektir.

Eşitlikçi toplumdaki dayanışmacı gelenek; ihtiyaç fazlası yiyecek sağlayan ailelerin yiyecek eksiği olan ailelere yardımını öngörür. İlkel yaşamdan uygar yaşama geçiş aşamasında topluluklarda bilindiği gibi ekonomik birimi aile, toplumsal birimi ise köy topluluğu meydana getirir. Bu durum da ekonomik yapıyla toplumsal yapının farklılaştığını göstermesi açısından önemlidir. Topraklar aileler arasında eşit bir biçimde bölüştürüldüğünde, fazla sorun ortaya çıkmaz ama yine de bir aile daha çok çalışarak diğer aileden daha fazla ürün elde edebilir. Dolayısıyla daha zengin olur. Bu durum toplumun eşitlikçi yapısını bozar. İşte bu eşitsizliği bir nebze de olsa gidermek için çeşitli şölenler düzenlenir. Kızılderililerde potlaç[1] adı verdiğimiz şölenler bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Şenel, 1982: 178, 226). Potlaç bazı durumlarda ya da farklı topluluklarda uygulama farklılıklarından dolayı topluluktaki eşitsizliği daha da ileri boyuta taşıyabilmektedir. Yağmalama şölenleri biçiminde de görülen bazı potlaç uygulamaları bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi uygar toplumlar henüz ortaya çıkmamışken yapılan paylaşımlar eşitlikçi bir anlayışla yapılmaktaydı fakat savaş ganimetleri ya da yağmalama neticesinde elde edilen malların paylaşımı hususunda ayrılıkçılık meydana gelir ve eşit paylaşım ilkesi sekteye uğrar. Bu yüzden göçebe topluluğun lideri ve ailesi topluluktaki diğer ailelerden daha "varlıklı" bir duruma gelir. Komutanlık görevinden dolayı sahip olduğu askeri güç, ona aynı zamanda ekonomik bir güç de kazandırır. Sahip olduğu bu konum topluluk içinde ona karşı bir direnç oluşmasını engeller. İşte devletin sahip olduğu gücün temelleri göçebe toplumlarda bu şekilde temellenmiştir. Topluluğun sahip olduğu mal ve mülkü yukarıda anlattığımız biçimde topluluk için kullandığı şölen örneğinde bile, kendisine şan, şöhret, minnet ve saygınlık duygusu sağlar (Şenel, 1982: 272). Görüldüğü gibi şölenler hem eşitliği sağlamak için hem de

[1] Özellikle Kuzey Amerika'nın batı kısmında yaşayan Tlingit, Haida ve Kwakiult kavimlerinde görülen potlaç şölenleri israfın ve gösterişin sembolü olarak gösterilebilir. Potlaç'ta davetlilerin yiyebileceğinden fazla yiyecek ve giyebileceğinden fazla giyecek sunulur. Ayrıca konukların alıp götüremeyeceği kadar fazla eşya ortaya konulur. Bu bir tür meydan okuma gösterisidir. Potlaç davetlileri eğer ev sahibinden daha şatafatlı bir potlaç düzenleyemezlerse o topluluğun ortak totemine ilk potlacı düzenleyen kişi ya da aile sahip olur. Böylece o kişi ya da aile kamu yetkesini de ele geçirmiş olur. Böylece diğerlerine karşı egemenlik kurmuş sayılır (Gökalp, 1991: 47-48). Potlacı değiş tokuş anlamı üzerinden ele alan Baudrillard, potlacı masalsı bir dışavurum ritüeli olarak betimler. Ölüler için yapılan şölenlerde kötü güçler ile kefaret ödeme ritüellerinin değiş tokuşu söz konusudur. Önceleri ölüm kamusal, toplumsal ya da kolektiftir. Günümüzde ise ölüm sıradanlaşır, bayağılaşır. Çünkü ölünün artık değiş tokuş edebileceği hiçbir şey yoktur. Maneviyat önemli değildir artık. İnsanlığın genel toplamından düşülür yani ekonomik bir işlemden ibarettir artık (Baudrillard, 2008: 295).

var olan eşitsizliğe istikrar temin etmek için düzenlenir. Maurice Bloch (2014: 39) sözü geçen eşitsizliğin temelinin ritüel iletişim ile gündelik iletişimdeki farkta yattığını belirtir. Daha önce de belirtildiği gibi toplulukların gündelik hayattaki davranışlarıyla yapılan ritüellerdeki davranışları birbirinden oldukça farklıdır. Mikhail Bakhtin "François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü" adlı eserinde resmi bayram ile karnavallarda insan davranışlarını karşılaştırdığı bölümde bu tarz bayramların halkın genellikle kendi fikirlerine uymayan fakat değişmez olarak kabul edilen normları, yasakları ya da dini ya da politik değerleri dayattığını fakat karnavallarda kast, mülkiyet, aile ya da yetişme tarzı gibi bütün hiyerarşik düzenin tamamen ortadan kalktığı yani eşitliği kutsadığını belirtmektedir (Bakhtin, 2016: 18-19). "Karnavaldan Romana" adlı eserinde de *"Pazar meydanı bayramı, koruyucu, zamansız durağanlığa, değişmeyen yerleşik düzen ve ideolojiye karşı çıkıyor, değişim ve yenilenme öğesini vurguluyordu"* (Bakhtin, 2001: 101-102) diyerek yine aynı hususa dikkat çekmiştir. Bakhtin'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere halkın resmi bayramlardaki davranışlarıyla, karnavallardaki davranışı birbirlerinden tamamen farklıdır. Bu durum Stoeltje'nin ritüel ve festival ayrımını tek tanrılı dinlerin yaptığını belirttiği söylemini doğrular niteliktedir. Ayrıca meydan gibi halkın kendini daha rahat hissedeceği kamusal alan olarak görebileceğimiz ortamlarda yapılan şölen ve festivallerin daha samimi ortamda gerçekleşerek halkın gevşemesini sağladığı söylenebilir. Böylece güç odakları rahatlayan halk üzerinde daha etkin olabilir. Bu durum aslında duyguların istismarıdır. Weber'in değerler üzerine kurduğu eylemler örneğini hatırlatır. Pagan kültlerine Hristiyan motifler ekleyerek şölenlerin dini hale getirilmesi bu duruma örnek teşkil edebilir. Kürşat Demirci de ritüellerin toplumu kaynaştırarak toplumsal sınıf ayrımını geçici de olsa ortadan kaldırdığını ve Bakhtin gibi siyasi otoritenin bu etkinlikte gücünü pekiştirdiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Her ritüel topluluğu kaynaştırıcı ve tek biçimli hale getiren sosyal/siyasal bir yapı oluşturur. Yapılan tören sırasında farklı cinsiyet, yaş kesitleri, hiyerarşik yapı ya da halkı birbirinden ayıran ekonomik/ sosyal farklar ortadan kalkar, homojen bir durum elde edilir. Özellikle siyasal otorite için ritüel, kendi varlığını meşrulaştırdığı bir tören haline döner. Komünel paylaşım, toplumu*

oluşturan değerler, etnik bütünlük duygusu bu sırada tecrübe edilir" (Demirci, 2013: 50).

Erken şiirsel yazıların ayırıcı özelliklerinden biri, öncelikle yazarın kendisi veya meslektaşları tarafından her gün geçici ve mekânsal olarak işaretlenen vesilelerle icra edilmek üzere üretildiğidir. Şiir dramasında, bu vesilelerin sosyopolitik otoriteyi uygulayan bireylerce düzenlenen sivil festivallere entegre edildiği rahatlıkla söylenebilir (Sciarrino, 2011: 6).

İnsanlığın yerleşik düzene ve onun neticesinde modern toplum yapısına kavuşmadan önce düzenlediği şölenlerin neredeyse tamamı tarımla ilintilidir. Ürünler ekilip dikilirken ya da hasat zamanında dünya üzerindeki topluluklar bu durumu kutlamak için şölenler tertiplemişlerdir. Günümüzde tarımla ilişkilendirilen şölenler düzenlenmeye devam etmektedir. Dünyanın birçok yerinde ilgili yörenin tarımsal ürünü ile ilgili sebze ya da meyve şölenlerine oldukça sık bir biçimde rastlamaktayız. Ülkemizde de sanat ve kültür şölenleri ya da festivalleri o yörenin yetiştirdiği ürünün ismi altında gerçekleştirilmektedir: Malatya Kayısı Festivali, Diyarbakır Karpuz Festivali, Gaziantep Fıstık Festivali, Ordu Altın Fındık Şenliği, Geleneksel Mut Karacaoğlan Kayısı Kültür ve Sanat Festivali, Akşehir Kirazı Kültür ve Sanat Festivali vb. Adı geçen festivallerin tamamı yetiştirilen ürünleri ülkeye tanıtmak amacıyla ekonomik beklentiler altında tertiplenmektedir (Yazıcıoğlu, t.y.: 173). Şölenler sayesinde yöre insanı ürününü daha kolay pazarlama ve satma imkânına ulaşır. Bu anlamda şölenin eşitlikçi toplum oluşturma işlevi akla gelir.

Sadece ülkemizde değil dünya üzerindeki bütün coğrafyalarda tarımla ilgili geçmişten gelen ritüeller zamanla şölene dönüşür. Bu ritüellerin birçoğu dini göstergelere sahiptir. Örneğin, Afrika'nın Güney Doğusunda yaşayan Bantulu kadınlar ekim mevsimi başlangıcında tarımsal ritüeller yaparlar. Bu ritüeller *Nomkubulwana* isimli yağmur ve verimlilik tanrıçası şerefine düzenlenir. Bu ritüellerde şarkılar ve şenlikler de bulunurdu (Morris, 2004: 395). Gluckman bu ritüelleri şöyle özetler:

"Bu ritler, kadınların ve kızların müstehcen davranmalarını gerektirirdi. Kızlar erkeklerin giysilerine bürünürler ve normal durumlarda kendileri için

> *tabu olan sığır gütme ve süt sağma işlerini yaparlardı. Anneler, çok uzakta verimsiz ovadaki tanrıça için bir bahçe eker ve onun onuruna yere bira dökerlerdi. Bundan sonra bu bahçe göz ardı edilirdi. Törenlerin çeşitli aşamalarında kadınlar ve kızlar çıplak kalırlar ve şehevi şarkılar söylerlerdi. Erkek yetişkinler ve çocuklar ise saklanırlar ve yakına gidemezlerdi"* (Gluckman, 1963: 113; Aktaran: Morris, 2004: 396).

Papua Yeni Gine'de Trobriand adalarındaki yerliler 20. yüzyıl başlarında küçük köylerde ana soylu olarak yaşarlardı. Tarım ve balıkçılık ile geçimlerini sağlarlar, armağan alışverişiyle de birlik ve bütünlüklerini korurlardı. Trobriand adalarında yaklaşık bir yıl kalan Malinowski'ye göre yerliler kadınların hamile kalmasına neden olarak Baloma adı verilen ölü erkek ruhlarını gösterirler. Bu yüzden toplumda ana soylu akrabalık biçimi görülmektedir. Tatlı patatesleri topladıkları zaman *Milamala* adı verilen hasat festivali düzenleyen yerliler Baloma ruhları için platformlar kurup, değerli eşyaları sergilerler ve ruhlara armağanlar sunarlardı. Haftalarca devam eden festivalde ziyafet, dans ve cinsel serbesti olurdu. Festival bitiminde ruhların kendi dünyalarına döndüklerine inanılırdı (Morris, 2004: 232, 234-236).

Arpa ekmeği; Mısır, Mezopotamya ve Yunan kültürlerinde çok önemli bir konuma sahiptir. Her ne kadar üretim biçimleri farklı olsa da arpa ekmeği sözü geçen bu uygarlıklarda kurban törenlerinde ve şölenlerde tutuculuğun ve geleneğin bir göstergesi olarak mutlaka kendine bir yer edinirdi (Bober, 2014: 134-135). Ekmek sadece köylüler için değil saray için de önemlidir. Ekmeğin yanı sıra ekonomik olarak sıkıntı yaşayan toplumların bu sıkıntısının göstergesi olarak şölenlerde yenilen yiyecek kadar, bu yiyeceklerin sunulduğu kaplar da dikkat çekmektedir.

Bizans İmparatorluğu'nun özellikle son dönemleri hem saray ahalisi hem de köylüler için oldukça sıkıntılı geçmiştir. Sarayda düzenlenen şölenlerde özellikle 14. yüzyıldan sonra altın ya da gümüş kapların yerini toprak kaplar almıştır. Köylüler de işten fırsat buldukları zamanlarda kilise ayinleri, düğün ya da civar kasabalarda düzenlenen şenliklerde eğlenirdi. Örneğin bağ bozumu şölenlerinde köylüler gezgin âşıklar olan *jonglör*lerin[2] eşliğinde yemeğin ve içkinin tadını çıkarırlardı (Rice, 1998:

[2] Jonglör, şarkı söyleme performanslarında minstrellere ve troubadourlara eşlik ederdi. Hokkabazlık, Akrobatlık, dansçılık ve şairlik gibi pek çok meslekte yetenekli olsalar da, jonglörler sabit bir yerleri

54, 203-231). Şölen ve şenlik çoğunlukla kilise tarafından yapılırdı. Kilise sadece hasat zamanında değil ava çıkan balıkçı teknelerini kutsamak amacıyla akarsu ve deniz kenarlarında da şölenler düzenlerdi (Rice, 1998: 86). Kilisenin otoritesini halka hatırlatmak için sadece tarım değil diğer alanlardaki şölenleri de kontrolü altında tuttuğu görülmektedir.

Sadece Bizans'ta değil geçmişte yapılan şölenlerin tamamına bakıldığında büyük çoğunluğunun dini bir yapıya sahip olduğu ve devlet, yetkili kişi ya da zümre tarafından yapıldığı görülmektedir. Bu durum da şölenin siyasal bir amaca da hizmet ettiğini göstermektedir. Siyasetin birçok eylem alanı bulunmaktadır. Kültürün de siyasetin eylem alanlarından bir tanesi olduğunu belirten Köksal Alver'e göre (2011b: 192) siyasal iktidarlar sadece toplumu yöneten güç değildir, aynı zamanda kültürü hedef alarak toplumu değiştirip, dönüştürmeyi de amaçlar.

Bizans'ta büyük dini şölenler, hipodromda ve halk meydanlarındaki gösteriler dışında çok ender olarak eğlence düzenlenirdi. Mevsim şölenleri fakir halkın hem moral bulacağı hem de lezzetli yemekler yiyeceği, hevesle beklenen etkinliklerdi. Kutsal topraklara yapılan hac ziyareti de halkın ilgisini çekerdi. Sadece Hristiyanlıkla ilgili şölenler değil Bizans'ta Pagan şenlikleri de düzenlenirdi. Günümüzde kutlanmaya devam eden *Hallowe'en* (31 Ekim Hortlak Gecesi), Dionysos şerefine kutlanan *Brumelia* Şenliklerinde halk maskeler takarak sokaklarda yürürdü. Bugün İtalya'nın Sicilya bölgesinde hala devam eden "yeni ay" evresinde yani Meryem'in göğe yükseldiğine inanılan zamanda genç erkekler sokaklarda yakılan ateşlerin üzerinden atlardı (Rice, 1998: 191-192). Ateşten atlama ritüeli baharın gelişini kutlamak için yapılan şenliklerde birçok toplumda sıkça rastlanan bir ritüel olarak karşımıza çıkmaktadır. İleride Nevruz'la ilgili kısımda da bu hususa değinilecektir.

Tarih boyunca şölenlerin en dikkat çekici özelliği belirli bir takvimsellik içermesidir. Özellikle mevsim geçişlerinde yapılan şölenler kıtlıktan kurtulmak ya da bolluğun devam etmesini sağlamak için yapılır. Türk toplumunda da aynı Hristiyan ve Budistlerde olduğu gibi yılbaşında çeşitli oyunlar ve şölenler tertiplenir. Erzurum'un

olmayan göçebe şarkıcılardır. Bu yüzden halk arasında güvenilmez insan ya da serseri gibi algılandılar. Bu yüzden itibarlı bir yaşama da kavuşamadılar (URL 2)

Aşkale ilçesinin Pırankapan köyünde yılbaşında oynanan deve oyunu ve ayı oyunu olmak üzere iki bölümden oluşan *Ali Fattik* oyunu bu kapsamda ele alınabilir. Köylüler oyunun oynanma sebebi olarak yeni yılın hayırlı olması, ekinlerin bol olması ve otların bitmesini gösterirler. Bu yüzden oyunun geçmişte yapılan bolluk şölenlerinin bir uzantısı olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Bu tarz oyunların sadece Türklerde değil aynı coğrafyayı, aynı dini ya da kültürü paylaşan Mısır, Mezopotamya, Suriye, Filistin, Frigya, Hitit ya da Yunan toplumlarında da olduğu bilinmektedir. Hrıstiyanların Paskalya ve Noeli, İslamiyet'in Muharrem ve Aşure törenlerinin hepsinin eski inanç ve takvim dönemlerine uyduğu görülmektedir (And, 1983: 10-11).

Karşılaştırmalı mitologlar Hintlilerin bahar şenliğini Avrupa'daki Hristiyanların Noel akşamında domuz kafası yedikleri seremoniye benzetmektedirler. Hint mitolojisinde tanrıça Vishnu yılanları öldüren yaban domuzuyla özdeşleştirilmektedir. Kış dönümünde öldürülen yaban domuzu günlerin daha uzun ve parlak olacağına işaret olarak algılanır (Crooke, 1896: 157).

Baharın gelişi, yeni yılın başlangıcı ya da Ergenekon'dan çıkışın bayramı olarak kutlanan Nevruz başlangıçta ritüel niteliklidir. Zaman içinde bu özelliklerini yitirse de Nevruz, diğer dini ve milli bayramlar gibi coşkuyla kutlanmaya devam edilir (Özkan, 1995:173).



Maslenitsa adı verilen kuklanın yakılışı ve şaman gibi giyinen birinin ateşin etrafında dans ederken çekilmiş fotoğrafı. Ateş üzerinden atlanılabilecek seviyeye düştüğünde insanlar sırayla üzerinden atlarlar. Bizim kültürümüzdeki Nevruz gibi Mart ayının başında kutlanan Maslenitsa'da öncesi, sırası ve sonrasında yapılan birçok ritüel bulunmaktadır. Ateşin üzerinden atlanılmasındaki sebep kötü olaylardan ve ruhlardan arınma isteğidir (Ayyılmaz, 2009).

Nevruz ya da yeni yılın başlangıcı olarak da kutlanan bayram sadece Türklere özgü bir bayram değildir. Dünya üzerinde birçok medeniyet tarih boyunca yeni yılın gelişini farklı isimli bayramlarla kutlarlar. Sümerliler *Akitil,* Babilliler *Zagmuk*, Hindistan'da *Jamschedi Navroz*, Yahudilerde *Pesah*, Hristiyan âleminde kutlanan yeniden doğuşu simgeleyen *Paskalya* bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Güngör, 1995). Mezopotamya'da kutlanan *Akitu Bayramı* da Nevruz'a karşılık gelir (Demirci, 2013: 51). Kibele kültünün en yoğun biçimde yaşandığı Anadolu'da hayat sonbaharda ölüp, ilkbaharda yeniden dirilmektedir. 21 Mart tarihine denk gelen bu diriliş inancı şenlikler düzenlenerek kutlanırdı ve insanlar bayram yaparlardı (Kuzgun, 1995: 108). Rusçada *Novi*, Almancada *Noye*, Latincede *Neo*, Yunancada *Neos* (Aytaç, 1995: 111) gibi kelimelerin Nevruzla ilişkilendirilmesi kavramın küreselliğini vurgulaması açısından önemlidir.



Bohemya Şenliklerinde bir çiftin ateşten atlarken resmedilişi (Frazer, 1992: 236).

1.2.1. Şölen Bağlamında Bayram ve Festival

1.2.1.1. Bayram

Sosyal bir canlı olarak insan hayatını tek başına idame ettiren bir varlık değildir. Bir arada yaşama ihtiyacı doğrultusunda toplumda karşılıklı iletişim ve etkileşim kurar. Zaten toplumun oluşması için bu etkileşimi kuran kişilere ihtiyaç duyulur. Bu iletişimi sağlayan unsurları çıkardığınızda toplum ya da topluluktan söz etmek mümkün değildir. Topluluğu oluşturan unsurlar ise sosyal değerler ya da normlardır. Bu bağlamda bayramlar bireyin bir sosyal rolden diğerine geçişini temsil eden törenlerden sonra gelen toplumsal ya da milli kimliği belirleyen üzerinde konuşulması gereken bir unsur olarak dikkat çeker (Çobanoğlu, 2000: 52-53). Tarih boyunca Türk toplulukları sürgün avı, toy[3], şölen ve yuğları büyük bir coşkuyla kutlamışlardır. Eski Türkçede "toy" ya da "tuy" bayram anlamına gelirdi. Türklerde bayramlar İslamiyet'ten önce de sonra da milli şuuru ve birlikteliği sağlama açısından

[3] Deniz Karakurt, Türk Söylence Sözlüğü adlı eserinde Toy sözcüğü ile düğün sözcüğü arasında bağ olduğunu belirterek şu şekilde tanımlamaktadır: Toy kelimesi Anadolu Türkçesi'nde "Düğün" şekline dönüşmüştür ki sözbiçim olarak "Toyun" ile de benzerlik gösterir ve bu anlam geçmişte düğünleri şamanların yönetmesiyle bağlantılı olabilir. Toylamak ise "Şenlik Yapmak" demektir. Ayrıca Duymak ve Duyumsamak fiilleri ile de ortak bir kökenden kaynaklanır ki şamanın algısal yetenekleri ile alâkalıdır (Karakurt, 2011: 281).

önemli bir işleve sahiptir (Güzel, 1995: 95). Çobanoğlu bayramı toplumsal bir olgu olarak kabul ederek şu şekilde tanımlar:

> *"Kaynağını topluluk hayatından alan kolektif bir olgu olarak bayramlar, takvime bağlı günlerde topluluk tarafından paylaşılan ve grup kimliğinin dışa vurulduğu çok amaçlı yahut çok işlevli ve karmaşık yapılara sahip kültürel formlardır"* (Çobanoğlu, 2000: 53-54).

Bayramın kimlik oluşum sürecinde ya da kimliğin korunmasında etkin olduğu görülmektedir. Belirli bir takvim dâhilinde yinelendiği için gelenekselleşmiş bir durum da göze çarpmaktadır. Bayramlar belirli bir topluluğa ya da toplumsal yapıya aittirler. Abdulkadir Yuvalı (1995: 53) bayramı dini ya da milli anlamı olan ve belirli takvime bağlı kalınarak kutlanan bir olay olarak ele alırken, milletlerin yaşam biçimi ve kültürleriyle de ilgili olduğunu belirtir. Abdurrahman Güzel (1995: 95) dini ve milli bayramların birlik ve beraberliğin temini ve toplumda fertler arasında kaynaşmayı ve ortak vasıfların artmasını sağlaması açısından önemli fonksiyonlara sahip olduğunu belirtir.

Türk-İslam toplumlarına benzer şekilde diğer toplumlarda da bayramlara rastlarız fakat Hristiyan ve Yahudi topluluklarındaki bayramlar putperest izler taşıyan geçmişi canlandırmaya da yöneliktir. Geçmişte yaşanılan acı olayları hatırlayarak, kin ve intikam duygularını canlı tutmaya yarayan bu bayramların aksine Türk-İslam toplumlarında bayramlarda sevgi, saygı, sevinç ve eğlence gibi duygular görülür (Demirci, 2008: 1).

Pertev Naili Boratav, halk arasında sıklıkla birbirinin yerine kullanılan bayram ve tören gibi kavramların aslında birbirinden farklı olduğunu belirtir. Bu ayrımın onların kendilerine özgü biçim ve kurallara göre yapılabileceğini ilave eder. Bayramı törenden ayıran en önemli husus: törenin ferdi bir unsur vasıtasıyla olması, bayramın ise bir topluluğa hitap etmesidir. Bayramı törenden ayıran diğer bir husus da yılın belli bir zamanında kutlanmasıdır (Boratav, 1984: 204). Boratav bayramları çok yönlü bir kümeleme şeması kullanarak sınıflandırma yolunu seçer:

1. *Dini Bayramlar: Sadece din farklılığından değil aynı zamanda mezhep, tarikat ya da zümre farklılığından da kaynaklanan bayramlar vardır.*

Tahtacıların Kaz Dağı'nda Sarı-Kızın ziyaretini kutladıkları bayram bu gruba girer.

2. *Milli Bayramlar: 30 Ağustos Zafer Bayramı ve Cumhuriyet Bayramı gibi ulusal bayramların yanında şehir ve kasabaların kurtuluş günlerini kutladıkları bayramlar bu sınıfa dâhil edilebilir.*
3. *Etnik Bayramlar: Eskiden Afrika asıllı siyahilerin kutladıkları "dana bayramları" ve Hıdrellez bu sınıfta ele alınabilir.*
4. *Kadın ve erkeklerin verdiği önemin değişkenlik gösterdiği bayramlar: Hıdrellez kadınların daha çok katılıp değişik ritüeller sergiledikleri bir bayramdır.*
5. *Yaş gruplarına göre bayramlar: Paskalya zamanında genç kızların kutladığı "betlem", erkek çocukların kutladığı "çiğdem pilavı" ve kandillerde çocukların kapı kapı dolaşarak ya da köşe başlarında durarak "mum parası" toplaması bu grupta değerlendirilir.*
6. *Ekolojik bayramlar: Göçebelerin "göç kutlamaları" ile kimi kasaba ve şehirlerin kutladığı sebze-meyve bayramları.*
7. *Köy bayramları: Çoğu kez köy civarındaki yatırın ziyareti ile birlikte kutlanan bu bayramlarda birlikte yemek ve eğlenmek temel hedeftir* (Boratav, 1984: 205-206).

Bayramlar kolektif bellek oluşturmada önemli bir işleve sahiptir. Çünkü bayramlar belleğin oluşmasında somut bir dayanak noktası olarak görülmektedir. Jan Assmann (2001: 42), bayramların hatıraları canlı tuttuğunu, ait olduğu topluluğun demografik özelliğine bağlı olmadan ortak geçmişi takvimsel içeriğinden dolayı tekrarlanarak zamansallık kazandırdığını belirtmektedir. Bayram toplumların birlik ve beraberlik duygularını taze tutması ve belirli bir takvimsellik içermesi açısından ferdi bir özellik taşımayıp aksine toplumsallık içermektedir. Boratav'ın sınıflandırdığı bayram türlerinin tamamının toplumsallık içerdiği görülmektedir.

1.2.1.2. Festival

Bayram dışında karşımıza sıklıkla çıkan diğer bir kavram da festivaldir. Festival, semiyotik olarak karmaşık performans olaylarıyla iletilen, kültürün iletişim sistemini gözlemleme fırsatları sunar. Her ne kadar bir festival büyük ölçekli toplumsal birimleri kapsasa da, yüz yüze bir etkileşim oluşturan küçük ölçekli sosyal etkileşimsel iletişimi de ortaya çıkaran bir yöne sahiptir. Festival performansı grubun kültürel miras birikimini sunma amacı taşır. Toplumsal bağlamda performans icra etmeyi ya da eyleme katılmayı sağlar. Festivallere katılma motivasyonu, farklı türden ilişkileri ve farklı kişileri keşfetmeyi mümkün kılan sosyal etkileşimi de içerir. Belirli bir festivalde sunulan etkinlikler, topluluğun endişelerini yansıtır ve böylece kişisel etiğin onaylanması, siyasi eylem ve toplumsal canlanma öne sürülürken belirli etnisitenin ifade edilmesi için de imkân sağlar. Festival yenilenmeyi kolaylaştırır ve toplumsal hayatı yürürlüğe koyar, grubun kimliğini ve kendi menfaatine göre hareket etme gücünü güçlendirir, toplumsal meselelerin dile getirilmesine katkıda bulunur. Festival sadece grubu bir araya getirmez aynı zamanda toplumun kendisi ve içindeki bireyin rolü hakkında karşılıklı etkileşim sağlar (Kuutma, 1998: 1). Festivaller ne kadar makro ölçekte yapılırsa yapılsın, mikro düzeyde ilişkileri de pekiştirmesi açısından önemli bir işleve sahiptir.

William Robertson-Smith, James Frazer ve Edward Burnett Tylor gibi araştırmacılar ritüelleri evrimci bir anlayışla ele alırlar. Onlara göre insan düşüncesi, din olgusunda ve dinsel pratiklerde oluşmaktadır. Ritüel kavramı içinde ele alınan kutsal olanın dışa vurumunun din olgusuna dayanan festivaller olarak görüldüğünü belirtirler (Yıldırım, 2014: 59). Bu bağlamda yapılan profan festivallerde bile, insanlar mitleri, arketipleri ya da dini inançlarını istemsiz olarak yansıtabilirler. Durkheim bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir:

> *"Her bayram, saf dini olmayan bir temele sahip olduğunda bile, dini törenin bir takım karakteristik özelliklerine sahiptir. Çünkü her durumda onun etkisi insanları bir araya getirmek, yığınları harekete geçirmek ve böylece de bir coşkunluk ve hatta dini durumla belli bir benzerliğe sahip olan hezeyan durumu meydana getirmektir. İnsan kendinden geçer, günlük meşguliyetlerini ve düşüncelerini terk eder. İster dini isterse dini olmasın her iki durumda da*

aynı tezahürleri gözlemleriz: Bağırmalar, şarkılar, müzik, şiddetli hareketler, danslar, canlılık düzeyini arttıracak tahrik edici şeyler arama vs. Popüler bayramların aşırılığa götürdüğü, insanların meşru ve gayr-ı meşruyu birbirinden ayıran sınırı kaybetmelerine yol açtığına sık sık işaret edilmiştir" (Durkheim, 2005: 451).

Festival, şenlik ve bayramlar insanların farklılığını toplumda diğerine kabul ettirebildiği, bir başka ifadeyle kendilerini ifade edebildiği sosyokültürel olaylardır. Bu etkinliklere her yaştan, cinsiyetten ve kimlikten insanlar katılabilme imkânına sahiptir. Bu bağlamda festival ve bayramlar dışlayıcı değil aksine birleştirici ve bütünleştirici bir yapıya sahiptir. Karadeniz bölgesinde düzenlenen yayla şenlikleri bu duruma güzel bir örnektir. Genci-yaşlısı, kadını-erkeği, zengini-fakiri, yerlisi-yabancısı farklı kimliklere sahip insanlar hep birlikte kemençe eşliğinde horon teperler. Festival ve bayramlar sadece geçmişi yaşatmakla kalmazlar, aynı zamanda insanların birbirlerine olan bağlılıklarını hatırlatarak bugünü anlayıp geçmişi günümüze ve geleceğe eklemleme gücüne de sahip olmalarını sağlarlar (Özdemir, 2005: 56-57). Bu minvalde festivaller ve bayramlar toplumda aidiyet duygusunu pekiştirerek toplumsal hafızayı güçlendirir ve kolektif bilinç oluşturur.

Festival ya da bayramlarda oluşan ürün fazlalığı ya sergilenerek tüketilir ya da ziyan edilir. Toplum bunu çeşit açılardan bir zorunluluk olarak kabul eder. Bereketin sağlanması için üretilen malların belirli bir süre içinde tüketilmesi gerekliliğine inanılır. Cumhuriyet dönemi ritüelistik tören ve eğlencelerine bakıldığında saya, koç katımı ve çömçe gelin gibi törenlerde armağan toplanması, *Nevruz* ve *Hıdrellez* gibi şenliklerde gezgin eğlendiriciler, satıcılar ile yerel tüccarların mal ve hizmet satarak gelir elde etmeleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yine aynı şekilde dini bayramlarda iftarlıklar, bayramlık giysiler ve ikramlık yiyecekler de dini bayramların ekonomik işlevini gösteren unsurlardır (Özdemir, 2005: 311-312).

Bayramlar dini içerikli de olsa, mekânsal farklılıklar da içerse, yaş gruplarına göre de değişse, etnik ya da milli unsurlar da barındırsa, ait olduğu toplumda ya da toplumsal yapıda aidiyet duygusunu pekiştirip, ortak kimlik yaratması, onun değişmeyen en önemli özelliği olarak göze çarpmaktadır.

Çoğunlukla birbirlerinin yerine de kullanılan bayram ve festival kavramları temelde farklılıklar gösterse de işlevsel olarak aynı amaca hizmet ederler. Festival ya da bayramın düzenlendiği toplulukta ya da grupta ortak kimlik oluşturması, grup aidiyetini pekiştirmesi, birlik ve beraberliği temini, merasimin yeni nesillere aktarılması için hatırlatılıp tekrarlanması onları kültürel bir statüye kavuşturur.

1.2.2. Avrupa Toplumunda Şölen Kültürü

1.2.2.1. Antik Yunan

Dünya kültürünün kökeninde ikili bir gelenek görmekteyiz. Bir tanesi daha yeni olan yazı geleneği, diğeri ise insanların tanrılarla ilişkilerinde ortaya çıktığı düşünülen ayin şiiri geleneği olarak düşünebileceğimiz sözlü gelenektir. Bu iki gelenekte simgesel öncelik sözlü dile aittir ve bu dil sayesinde şarkıcılar ve dinleyiciler arasında geçici de olsa toplumsal bir bağ oluşur (Dupont, 2001: 18-19). Günümüzde elektronik kültür de denilen üçüncü bir gelenek vardır. Bu yeni gelenek aslında sözlü ve yazılı geleneğin sentezidir. Malzemesini bu iki gelenekten alan elektronik kültürün, yapay bir ortamda oluştuğundan dolayı kalıcılığı sorgulanmaktadır.

Dupont'a göre Yunan sözlü geleneği sadece şiirle sınırlı değildir. Aslında bir Yunan medeniyetinden söz edecek olursak, bunun merkezine sözlü geleneğin koyulması elzemdir. Çünkü Pythagoras'dan Sokrates'e ve Aristoteles'e kadar felsefede sözlü gelenek hâkimdi. Zaten günümüze ulaşan yazılı bilgi de dinleyicilerin aldıkları notlardır. Dupont buradan şöyle bir sonuç çıkarmaktadır: *"Yazı, bir bilgiyi oluşturan sorunsal nitelikli söylemi, değil, ancak ambarcıya yarayan bir bilgiyi kaydedip saklamaya yarar"* (Dupont, 2001: 19). Bu varsayımdan hareketle yazının sadece hukuki ve ticari işlerde yaygın olarak kullanıldığı; din, sanat ve felsefenin dilinin ise sözlü olduğu söylenebilir.

Farklı biçimlerde de olsa hem Yunanlılar hem de Romalılar yazıyı ve sözlü dili 21. yüzyıl insanı gibi eşzamanlı olarak kullanmışlardır. Özellikle Yunanistan'da tanrılarla ilişkiler söz konusu ise sözlü dil kullanılmıştır. Yazılı dil ise genel olarak din dışı durumlar veya para ya da altın gibi ekonomiyle ilgili durumlar söz konusu olduğu zaman tercih sebebi olmuştur. Yani yaşadığımız çağdaki gibi yazının yaşamın bütün alanlarına nüfus etmediği görülmektedir. Arkaik Yunan denilince ilk akla gelen

“Homerosçu Destan”da bile bir aoidos şarkısı yapılan bir şölen sırasında doğaçlamayla gerçekleştirildiği için bir sözellik içermektedir. “Arkaik Yunan” destanının işlevi, bir ozan aracılığıyla adak şölenlerinde destanı söylemek, kitarayı çalmak ve Mnemosyne ile insanların ilişkilerini sağlamaktır. Ozanların sahip olduğu bu ilahi bilgi ancak bir ayin sırasında insanlara ulaşabilir (Dupont, 2001: 16-17). Gündelik hayattaki ilişkilerde ozanlar bu tarz esrime ya da vecd haline geçmedikleri için şölende ve normal yaşamda fark görülmektedir.

Yunan ve Roma’da, ozanların şiirlerinin yazıya aktarılmasıyla doğaçlama kültürü yok olup, örnekleştirme kültürüyle kimlik sapması meydana gelir. Şiirler, festivalden kitaba ve ardından sesli kayda geçiş ile kelimesi kelimesine ezberlenen yarışma gibi soğuk törenlerde yüceltilerek adeta bir fetiş öznesine dönüşür (Dupont, 2001: 241-215). Dupont bu eseri yazdığında dünya henüz cd ile tanışmamıştı. Sosyal medyanın hayali bile kurulamıyordu. Artık sözü geçen şiirlere bu mecralardan ulaşmak mümkündür. Bu durumda esrime denilen duyguların yaşanması pek de mümkün görülmemektedir.

Yazının baskın hali nedeniyle kaybolan kültürler sadece antikçağda değildir. Sözlü kültürün ürünleri yazıya geçirilince sözlü kültür üreticileri doğaçlama yapmaktan vazgeçmeye başlarlar. Böylece doğaçlama yapılan şölenler de yavaş yavaş ortadan kaybolur. Bu tarz bir anlayışa günümüzde de sıkça rastlamaktayız (Dupont, 2001: 314). Şölen sırasında doğaçlamanın getirdiği yoğunlaşma ve coşkunluk hali yerini daha dingin bir tarza bırakır.

Antik Yunan toplumu oldukça homojen bir toplum yapısına sahiptir. Resmi dini kurum ya da merkezi güç yapısı olmaksızın tüketime yönelik şölenler; birlikte yiyip içmek, toplumsal değerlerin pekişmesini ve ifadesini göstermesi açısından eşitlik barındırır (Murray, 1999: 5). Ancak yine de şölenlerin büyük çoğunluğu devlet ya da dini kurumlar tarafından verilir.

Yunan toplumu tarih öncesi çağların kültürel mirasına iki yolla ulaşmıştır. Bunlar üst tabakaya hitap eden yani elit kültürün ürünleri olan mitoloji ve destanlardır. Diğeri ise alt tabakada görülen Demeter, Orpheus ve Dionysos kültleridir. Heroik Çağ diğer adıyla Kahramanlık Çağında savaş ganimetleri aristokratlar arasında eşit biçimde

paylaşılırken, halkla aristokrat sınıflar arasında eşit olmayan bir paylaşım söz konusudur fakat feodal beylerin toplumun her kesimine verdiği şölenlerde halk arasında çeşitli yarışmalar yapılırdı. Bu yarışmalarda hem kazanan hem de kaybeden ödüllendirilirdi. Savaş sonrası yapılan bu şölenler, barış zamanında da dini merkezlerde yapılmaya devam ederek ortak bir Hellen kültürü oluşmasını sağlar. Bu şölenler aynı zamanda panhellenik olimpiyatların da başlangıcı kabul edilir (Şenel, 1970: 40-41). Antik Yunan'da spor aktiviteleri çoğunlukla ritüel amaçlı tanrıların yaratıcı güçlerini sembolize etmek ya da onurlandırmak için dini festivaller ya da şölenlerle birlikte yapılırdı (Beetz, 2008: 1047). Zaten yapılan yemek ziyafetleri, spor aktiviteleri ya da oyunların neredeyse tamamı tanrılara ulaşmak için bir araç konumundadır.

Olimpiyatlara değinmeden önce, oyun ve şarap tanrısı olarak da bilinen Dionysos adına Ocak/Şubat ve Mart/Nisan aylarında yapılan iki festivalin olduğunu ve bu festivallere zamanın en ünlü ozanlarının şiirleriyle ve edebiyatçılarının da yazdığı oyunlarla katıldığı ve halkın en az olimpiyat oyunları kadar bu etkinliklere ilgi gösterdiğini (Alcock, 1961: 17) belirtmek faydalı olabilir.

Antik Yunan'da her sitenin genellikle Ay'ın hareketlerini ve dini şölenleri temel alarak oluşturduğu takvimleri vardır. Bugün antik Yunan kitabeleri ve edebi kayıtlardan ortaya çıkan sonuca göre en iyi Atina takvimi bilinmektedir. Yirmi dokuz ya da otuz günden oluşan 12 ayın her birisi bir tanrıya atfedilirdi. Örneğin yedinci ay Apollon'a aittir. Dört yılda bir yapılan Olimpiyat oyunları tarih araştırmalarına kaynaklık etmektedir (Sacks vd, 2005: 73-74). Çünkü tarih boyunca oldukça düzenli bir biçimde yapılmıştır.

Grekler eski zamanlardan beri önemli kabul edilen olayları şarkı ve dans ile kutlarlar. Başlangıçta genellikle dini bir niteliğe sahip olan bu kutlamalar zamanla güç sahibi bir haminin himayesinde düzenlenen daha profesyonel eğlencelere dönüşmüştür. Bu eğlencelerde düzenlenen yarışmalarda kazanan kişiler ya da galibiyet için görevlendirilen ozanlar tarafından *ode*ler yazılırdı. Ozanların yazdığı bu koro lirikleri, geniş bir koro tarafından icra edilirdi (Yonarsoy, 1991: 36-37).

Kökeni İsa'dan önce 6. yüzyıla dayanan *tragedya*nın Dionysos şenlikleri neticesinde doğduğu tahmin edilir. *Khoro* (koro) şarkıcıları ilk başlarda teke kılığında- *satyr* (satir)- Dionysos şenliklerinde yer alırlardı. Bu yüzden tragedya'ya *keçi şarkısı* da denilmektedir. Geçen zaman içinde tragedyada Dionyos ile ilgili öğelerin azaldığı görülür. Bu unsurları artırmak için birkaç yüzyıl sonra *satirik drama* denilen tragedya ile komedya arasında konumlandırılabilecek yeni bir tür ortaya çıkar. Kökeni yine Dionysos şenliklerine uzanan bir başka oyun türü de *komedia*dır (Tekin, 1998: 124). Özetle, tragedya, drama ve komedia gibi oyun türlerinin Dionysos şenlikleriyle bağıntılı olduğu görülmektedir.

Antik Yunan'da halk ozanlarını en sert biçimde eleştiren Platon'dur. Platon'un Homeros'u çok iyi bildiği düşünülür. Platon'a göre Homeros, tanrılara kötü davranışlar yüklemiştir. Hırsızlık, dolandırıcılık, zina vb. birçok utanç verici eylemin nedeni olarak tanrıları gösterdiği için Homeros ve Hesiodos kesinlikle yasaklanmalıdır (Russell, t.y, 113, 145). Platon, bu durumun gerekçelerini şu şekilde sıralamıştır:

> *1. Onlar tanrıları, sırasında kötü davranır biçimde gösterirler. Eğitici değildir böylesi. Gençlere kötülüklerin hiçbir zaman tanrılardan gelmeyeceği anlatılmalıdır. Çünkü tanrı her şeyin değil yalnızca iyinin nedenidir.*
>
> *2. Homeros'la Hesiodos'ta, okuyucuları ölümden korkutma ereğine yönelik parçalar yer almakta. Oysa gençleri savaşta ölme isteğiyle donatacak her şey yapılmalıdır eğitimde Çocuklarımız, köleliği ölümden beter saymalı. Dolayısıyla, arkadaşlarının ölümü için olsa bile, ağlayıp dövünen iyi insanların öykülerini okumamalı.*
>
> *3. Terbiye, çocukların yüksek sesle gülmemelerini gerektirir. Oysa Homeros, "mutlu tanrılar arasındaki bastırılamaz kahkahalardan" söz etmektedir. Çocuklar bu söz edişi ileri sürerse, öğretmen kahkahayı etkili biçimde nasıl kınayabilir?*
>
> 4. *Gösterişli şölenleri öven, tanrıların cinsel tutkularını anlatan, tutumlu ve ılımlı olmaya engel bölümler bulunuyor Homeros'ta. Gerçek bir Platoncu olan Dean İnge, tanınmış bir ilahinin bir dizesine bu yüzden karşı durmuştur. Cennet zevklerini anlatan o dize şudur: "Haykırışı utku, şarkısı şölen onların".*

Günah işleyenlerin mutlu, işlemeyenlerin mutsuz olduğunu anlatan öyküler kaldırılmalı. Körpe zihinlere başarısız etkiler yapabilir onlar. Bütün bu öğeler nedeniyle kınanacaktır şairler (Russell, t.y. : 220-221).

Toplumdaki yozlaşmaya sebep olan kişiler için başta Homeros olmak üzere ozanların adları zikredilmektedir. Çünkü o zamana kadar toplumda nesilden nesile aktarılan dini ve kültürel kodların bozulmasına neden olarak ozanlar, eğlence odaklı bir yaşama sahiptirler ve halkı bu yönde yaşamaya sevk etmektedirler.

Homeros'un eserleri dört yılda bir düzenlenen Panathenaia şölenlerinde gezgin ozanlarca okunmaya başlandı, 5. yüzyıldan itibaren ise *İlyada* ve *Odysseia* çocukların din ve tarih öğrendikleri bir ders kitabı haline gelir. Homeros bir özlü sözler hâzinesi olarak kabul edilir ve insanların dilinden düşmez hatta "kehanet kitabı" olarak da kullanılırdı (Friedell, 1999: 64-65). Platon'un Homeros'u eleştirdiği hususlardan bir tanesi de tırnak içindeki ifadeye atıfta bulunarak toplumda yozlaşmaya sebep olduğunu iddia etmesidir.

Barış zamanlarında Yunanlıların en çok ilgi gösterdikleri aktivitelerde ilk sırayı dört yılda bir yapılan "Olympia"daki oyunlar alırdı. Delphoi'de yine dört yılda bir yapılan *Pythia* iki yılda bir yapılan *Isthmos* ve *Nemea* oyunlarıdır. Yunanistan'daki hemen herkes bu oyunlara seyirci olarak katılırdı. Hatiplikte ya da ozanlıkta iddialı olan kişiler mutlaka bu oyunlara katılırlardı. Bu oyunlara kadınlar katılamazdı (Friedell, 1999: 110). Roma'nın aksine Yunanlılarda cinsiyet ayrımı oldukça serttir. Bu yönüyle Antik Roma şölenlerinin daha demokratik olduğunu söylemek mümkündür. Bu hususa Antik Roma bölümünde daha ayrıntılı olarak değinilecektir.

Kış ortasında düzenlenen *Lenaia* Şenliği, Atina'nın en büyük şöleni olan *Panatheneia* ve *Büyük Dionysia Şenliği* en önemli şölenlerdir. Bu şölenlerde tören alayının ardından müzik, dans ve şiir yarışmaları, koşu ve güreş turnuvaları düzenlenirdi. Sadece dithyrambos ve dram yarışmaları *Büyük Dionysia* Şenliklerinde yapılırdı. Bu şenliği izlemek için komşu kentlerden, adalardan ve hatta Asya'dan bile gelenler olurdu (Guillon, 2008: 62). Diğer toplumlardan gelen izleyicilerin ve katılımcıların bu geleneği kendi toplumlarına taşıyıp, kendi unsurlarına ekleyerek şenlikler oluşturdukları söylenebilir ya da tam tersi bir durum da söz konusu olabilir

çünkü bütün toplumların aynı anda aynı nedenlerden dolayı bir şölen tertiplemesi tarımsal ya da iklimsel nedenler dışında çok yaygın olarak görülmemektedir. İlk çağlarda da olsa bir şekilde insanlar diğer toplumlarla etkileşimde bulunurdu. Şölenler de bu tarz etkileşim araçlarından bir tanesidir.

Büyük İskender Kral III. Dareios'un büyük kızı Stateria ile evlenirken, aynı anda dostları ve Makedon soyluları da Doğu prenslerinin kızlarıyla evlendiler. Susa'da gerçekleşen düğünde şatafatlı bir çadır ve görkemi bir şölen masası kuruldu. Yerlere Doğu halıları serildi. Şölen masasının etrafı yüzden fazla divan davetlisi tarafından dolduruldu. Susa'daki evlilik şenlikleri beş gün kadar sürdü. Oyunlar, danslar, müzik ve yarışmalar şenliğe renk kattı. Avrupa, Asya, Atina ve Lesbos'tan şairler, Hindistan'dan cambazlar, Pers ve med at binicileri, İranlı büyücüler vb. şenlikte yer aldılar. İ.Ö. 324 yılında Şubat ayında gerçekleşen şenlik belki de tarihte ilk kez Doğu ile Batının kaynaşmasını sağladı (Bonnard, 2004: 189-190). Bir önceki paragrafta sözü edilen etkileşimin izleri burada da görülmektedir.

Antik Yunandaki ölü şenliklerinde de Türk kültüründe olduğu gibi yemek verilir, şiirler okunur ve müzik çalınırdı. Friedell, sözü geçen ölü şenliklerini şu şekilde anlatmaktadır:

> *"Ölülerin ağzına, Kbaron'a ırmağı geçirmesi için vermek üzere bir metelik, tabutun içine de çeşit çeşit ev eşyası konurdu: Çocukların tabutuna oyuncak, kadınlarınkine yelpaze, ayna ve mücevherat, erkeklerinkine de silah. Mezarın üzerine kurban adağı olarak şarap, zeytinyağı ve bal dökülürdü. Daha sonra, ölmüş kişinin ev sahibi kimliğiyle sofrada oturduğu düşünülen bir ölü ziyafeti verilirdi. Mezar taşı kurdela ve çiçeklerle süslenir, bazen de ölmüş kişinin ruhunu sevindirmek için müzik çalınırdı"* (Friedell, 1999: 76-77).

Zevkin özerkliğini kabul etsek bile, toplumsal bağlam içinde var olduğunu yine de kabul etmek zorundayız. Zevk ritüelleri ve toplumsal kullanımı arasındaki gerginliğe cinselliğin tarihi üzerinden Freud ve Fouacault'dan aşinayız. Toplumun, cinsel ilişkileri kontrol altına almak ve kullanmak için yasakladığı ya da sorunsallaştırdığı söylenebilir. İnsanlığın en temel ihtiyacı olan yeme ve içme zevkinde de sosyo-kültürel yapıyı oluşturmak ve desteklemek için toplumun bu

durumu sorunsallaştırdığı söylenebilir. Yeme-içme biçimleri birçok farklı yolla toplumsal sistemi yansıtır ya da kuvvetlendirir. Aynı zamanda kültürel değerleri yaratır ve devamını temin eder fakat modern toplumlarda ilişkiler antik döneme göre daha gizlidir. Burjuva akşam yemeği partileri, Pazar günü ailece yenilen öğle yemekleri, Japon çay seremonileri onları tecrübe eden toplumlar için oldukça karmaşık ilişkiler barındırdığına dair hiçbir şüphe taşımaz fakat toplumun geneli için konuşursak eğer yeme-içmenin genellikle gizli yapıldığı görülmektedir. Oswyn Murray (1999: 4-5) sözü geçen durumu genelleştirmek için Antik Yunan ve Roma'ya bakmanın yeterli olacağını belirtmektedir.

Antik Yunan ve Roma'ya geçmeden önce Luhmann'ın toplumsal farklılaşmanın üç evrimsel aşamadan geçtiğini belirttiği ve modern toplumların ise işlevsel olarak daha farklı olduğunu belirttiği teşhise bakmak yerinde olabilir. Luhmann'a göre ilkel toplumlar aile, boy ya da köy gibi eşit parçalara ayrıldığı için bütün bireyler herkes tarafından görülebilen ortak bir yerde bulunmak zorundadır. Bu toplum yapısında birey ve toplum arasında bir ayrım yapılmaz. Diğer bir farklılaşma türü ise tabakalaşma esasına göredir. Bu farklılaşma türünde de toplumun kolayca tasnif edilebileceği eşitsizlik temelli bir yapı bulunmaktadır. Rönesans'a kadar rakibi olmayan bu farklılaşma türünde daha sonra devlet kontrolünde bir yapıya bürünmüştür. (Luhmann, 1975; Aktaran: Richter, 2012: 147). Bölümlenmiş farklılaşma olarak adlandırılan ilk yapı ve tabakalaşma odaklı farklılaşma yukarıda bahsedilen ilkel toplumlardaki ve özellikle kilise ve çeşitli din kurumlarının kontrolünde düzenlenen şölenler ile günümüz toplumundaki şölen algısını somutlaştırması açısından önem arz edebilir.

Sym-pósion kelime anlamı olarak "birlikte içmek" demektir. Gerçekten de Dionysos şölenlerinde her şey birlikte yapılır. Özellikle içkinin beraber içilmesinin sebebi sarhoş olma durumunun topluluk tarafından denetlenmesidir. Nietzsche de bu durumu bireyselleşmenin ortadan kalkması olarak değerlendirir. Şölen uzamında sarhoş olma ilahi bir sahiplenme anlamı da taşır. Yunanlılar günlük hayatlarında da şarap içerler, fakat Dionysos içki içilen her ortama gelmez. Dionysos içki içenlerin bedenine sadece sympósion ayin sırasında gelir. *Sympósion* bu bağlamda aracı bir uzamdır. Dionysos (şarap-tanrı) dışında ayine yani symposiona katılan diğer

tanrılar/tanrıçalar ya da su perileri (Eros, Musalar, Afrodit, Nympheler, vb.) de şölene içki içenlerin bedenine yerleşerek katılırlar. Dionysos bütün şölenlerde istisnasız bulunan tek tanrıdır. Diğer tanrı ya da tanrıçalar değişkenlik gösterebilir (Dupont, 2001: 39-40; Wilpert, 1989: 912). Antal Szerb, Dionysos'u devrimci bir tanrı olarak değerlendirmektedir. Gençlerin ve kadınların tanrısı olarak görülen Dionysos, akıldışı güçlerin özgürleşmesi anlamına gelirken, sınırsız tutkunun ve acının temsilcisi olarak Helen kültüründe kendisine yer edinmiştir. Dans ve koroyu kısa zamanda hizmetine alan Dionysos için sanata karşı büyük bir ilgisi bulunan tiran Periandros şölenler örgütlemiştir. Dionyssia adı verilen bu şölenlerde dans ve koro birleşmiş ve günümüze kadar gelen süreçte sahne oyunu kurumsal bir yapıya kavuşmuştur (Szerb, 2008: 35-36). Günümüz tiyatrosunun temellerinin bu şölenlerde atıldığına daha önce değinilmişti.

Sympósion, kent içindeki grupların karşılıklı bağlarını güçlendirdikleri ve kimliklerini bir grup olarak ifade ettikleri sosyal bir kurumdur. Sempozyumdaki pek çok oyun rekabetçidir ve oyunlarının grup içindeki bireylerin ayakta kalması için sonuçlarının olması gerekir. Halka açık festival ise, kentin bir bütün olarak kurumsal kimliğini tanımladığı ve iç yapısını yeşerttikleri, aynı şekilde ritüel ve gevşeme karışımıyla bir kurumdur. Bu yüzden pek çok müsabaka merkezi bir özellik de taşır (Bowie, 1986: 34-35). Bu yönüyle festivallerin, sympósiona göre daha kapsamlı bir organizasyon olduğu söylenebilir.

Phyllis Pray Bober, sympósionun antikiteden günümüze nasıl bir anlam evrilmesi yaşadığını şu cümlelerle özetliyor:

> *"Yunan symposion'u (sözcüğün tam anlamıyla bir "birlikte kafa çekme" âlemi) her zaman bir törensellik öğesi de içerdi. Kaynağını arkaik dönemdeki toplumsal bir ayrıcalık ve bedensel hazları doyurmaktan alıp klasik bir akıl yürütme/tartışma şölenine dönüştü. Bu yanıyla, geleneğimizdeki sempozyum olgusuna ışık tutarken, Platon ve Ksenophon için (Athenaios'u da unutmayalım) bir felsefi söyleşi ortamı sağlamış oluyordu, Plutarkhos'tan Hazlitt'e bunca değişik deneme yazarına yüzyıllardır esin kaynağı olmuş "Masa Başı Söyleşileri" adında bir yazın türü başlatmak yanında, modern bilimsel atışmaya bir biçim ve düzen getirmiştir"* (Bober, 2014: 148-149).

Helen kültüründe önemli bir yere sahip olan sympósion'un başlangıçtan bitişine nasıl bir organizasyon olduğunu Dupont şu şekilde betimlemektedir:

> *"Bir Yunan kenti. Güneş, ısısız ve karanlık deniz üzerinde batmakta. Kış. İnsanlar bir evde toplanmışlar. Yıkanmışlar, kokular sürünmüşler, bir eşarpla belli belirsiz örtünmüşler ve menekşeden taç takmışlar; çember biçiminde yerleştirilmiş yataklara ikişer ikişer uzanmışlar. Bir sympósion'u, yemek yenmeyen-yemekler daha önceden yenmiştir-, ama "birlikte içki içilen bir şöleni kutlamaktadırlar. Odanın ortasında büyük bir kap, şarap testisi durmaktadır. Bu testide, içine su katılmış şarap vardır. Tanrı Dionysos, sympósionlar'da (symposia) bu biçimde yer alır. Bu şaraptan içenleri, ilahi ve tehlikeli bir sarhoşluk aracılığıyla ele geçirecektir. Sympósion, su katılmış şarabın uyuşturucu niyetine içildiği toplu bir kavuşma ayinidir"* (Dupont, 2001: 39).

Sympósion yemek sonrası yapılan bir şölendir. Şölen'in olmazsa olmazı ise Dionysos'un şölene katılmasıdır. Dionysos şölene içilen şarabın beden girmesiyle katılır. *Symposiarkhos* adı verilen içki âleminin yöneticisi şaraba katılacak su miktarından, kişi başına düşen kadeh sayısına, hangi oyunların tertiplenip ne türde eğlenceler sergileneceğine kadar birçok hususta karar merciidir (Bober, 2014: 150). Symposium sırasında diğer toplumlarda da olduğu gibi yapılması gereken ritüeller büyük bir imtina ile gerçekleştirilir aksi takdirde şölenin, ayinin ya da törenin amacına hizmet etmediği düşünülmektedir.

Delphoi veya Olympos'ta düzenlenen şiir festivallerine Atinalılar, Miletoslular, Spartalılar ve Tebaililer hep birlikte katılırlar ve bu festivalleri ortak bir bayram olarak kutlarlar. Kendilerine sunulan Yunanlı imajını benimseyerek ortak bir Helen kimliğini benimserler (Dupont, 2001: 87). Hatırlanacağı üzere, bayramların ve festivallerin ortak belleği oluşturma ve korumada etkin bir role sahip olduğu ve en önemli işlevinin ortak kültürü korumak olduğu tezin ilk kısmında ifade edilmişti.

Bir şehir devleti olarak Yunanistan'da her site kendine özgü bir kimliğe sahiptir. Buna rağmen ortak kurumlar olan Olimpiyat oyunları ve Homeros şiirleri Helen kültürünü oluşturur. Panhelenizm de denilen bu kimliğin üretiminde şölenler

önemli bir konuma sahiptir. Şölen aktörü olarak da ozanlar bu kimliğin korunup yeni nesillere aktarılmasında görev alır (Dupont, 2001: 82-83). Ozanların şölenlerdeki işlevi hatırlatma ve canlandırma unsurlarına başvurmalarıdır.

Yunanistan'da iki farklı şiir türü bir arada varlığını sürdürmeye devam eder: Şölen kültürünün etkisini koruyan geleneksel şiir, diğeri ise festival kültürünün ürünü olan modern şiir. İkincisi her ne kadar bir sarhoşluk ya da Dionizyak kültür barındırmasa da yine de bir şölen kültürü olma özelliğini korur (Dupont, 2001: 84).

Genel olarak değerlendirildiğinde, Yunan medeniyeti en çok sözlü dile önem verip, yazı diline daha çok ticari ve hukuki işlerde kullanmasıyla ün yapmıştır. Sözlü dilin ve retoriğin bu denli gelişmesi onları diğer medeniyetlerden ayıran en önemli unsurlardan bir tanesidir. Şölenler genellikle devlet ya da dini kurumlar tarafından düzenlense de, Yunan toplumunda düzenlenen şölenlerde eşitlikçi toplum yapısını görmekteyiz. Fakat bu eşitlik kavramının içine kadınlar dâhil değildir. Birçok şölene kadınlar davet bile edilmemektedir. Davet edilen kadınlara verilen ikramlar ise erkeklerinkinden daha kalitesizdir. Yunan toplumunda ozanlar, zevk ve sefa düşkünü oldukları ve bu yüzden toplumda bozulmaya neden oldukları söylenerek, başta Platon olmak üzere filozoflar tarafından sıkça eleştirilmektedir. Düzenlenen symposiumlar, şiir festivalleri ve olimpiyatlar ortak Helen kimliği oluşturduğu için, toplum tarafından oldukça ilgi çekmektedir. Yunanistan dışından gelen seyircilere de bu şölen kültürü sayesinde kendi kültürlerini dayatma fırsatı elde etmişlerdir.

1.2.2.2. Antik Roma

Antik Roma'da halkın da dâhil olduğu birçok şölen ve festival yapılmaktadır. Kum anlamına gelen arenalarda, amfiteatrlarda, sirk alanlarında ve meydanlarda pek çok merasim düzenlenirdi. Taklit ve pantomim gösterileri, iki tekerlekli araba yarışları oldukça popülerdi fakat hiçbirisi gladyatör dövüşleri kadar halk nezdinde ilgi çekmemiştir. Genellikle köleler arasından seçilen iki kişinin arena denilen alanda içlerinden bir tanesinin ölümüyle sonuçlanan mücadelesi olan gladyatör dövüşlerinde bazen vahşi hayvanlar da bu gösteriye dâhil edilirdi (Adkins, Lesley ve Adkins, Roy, 2004: 386-388).

Romalılar yıl içinde hafta sonu tatili ya da yıllık izin yapmazlardı (Southern, 2006: 160) fakat Antik Roma'da Feriae isimli tapınakların ziyaret edilip tanrılara kurbanların kesildiği tatil günleri vardır. Her zaman uygulanan ritüellerin yapıldığı bu festivallerde insanlar tanrılarla olan ilişkilerini tazelerler. Bu festivallerde tapınak önünde yapılan kurban kesme ve diğer ayinler tanrıların gazabından korunmak için usulüne uygun bir biçimde yürütülürdü. Vatandaşlar bu seremonilere katılımcı olarak değil sadece gözlemci olarak iştirak ederdi. Halk festivallerinde iş ve ticaret yapılmazdı çünkü bu tarz bir davranışın kutsal güne leke düşürdüğü düşünülürdü. Sadece Yahudiler festival günlerinde evlerinde dinlenirdi. Onlar festivale katılamazdı. Yerel aristokratlar festival günlerinde fakir halka yemek verirdi. *Saturnalia* gibi bütün ülkenin kutladığı festivaller dışında sayısı bilinemeyecek kadar fazla festival düzenlenirdi. *Bacchanalia* festivali de Yunan mitolojisindeki Dionysos Şenliklerinin Roma kültürüne uyarlanmasıdır. Hristiyanlığın yükselişiyle birlikte festivaller de Hristiyan takvimine adapte edilmiştir. Örneğin, *Caristia* (22 Şubat) festivali *Aziz Peter* festivaline, *Lupercalia* (15 Şubat) *Bakire Meryem* festivaline ve *Güneş Tanrısı Sol* Festivali (25 Aralık) de İsa'nın doğumunun kutlanıldığı festivale dönüşmüştür (Adkins, Lesley ve Adkins, Roy, 2004: 386-389). Birçok uygarlıkta da benzer durum görülmektedir. Hristiyanlık öncesi Pagan kültleri halkın tepkisini çekmemek ve alışkanlıklarını bozmamak için yeni dinin içine entegre edilmiştir.

İ.Ö 8. yüzyıldan önce Etruria, Latium ve birçok Antik Roma şehirlerinin insanları tarıma dayalı birçok senelik festival düzenlemekteydi. Nisan'ın 19'undaki *Cerelia* (Buğday tanrıçası), yine Nisan ayının 23'ündeki tanrı Pales için *Parilia*, Nisan'ın 25'indeki *Robigalia* (Bitkileri Küften koruyan Tanrı), vb. festivaller tanrılardan bereketli hasat almak için kutlanırdı. Bu festivallere bütün Roma halkı coşkuyla iştirak ederlerdi (Daly, 2009: 8, 109).

Roma'da da Yunan symposionuna benzer *comissatio* adı verilen şölenler tertiplenir fakat Yunanistan'da düzenlenen kadar fazla etkinliğe sahip değildir fakat yine de değinilmesi sonraki çalışmalar açısından faydalı olabilir.

Yunanca *cômazein* yani "şölen yapmak" anlamında kullanılan kelimeden türeyen ve Yunanca bir isme sahip olan *comissatio* davetlilerin içmek ve konuşmak dışında bir şey yapmadığı Roma şölenine denir. Katılımcıları genelde genç soylular ya

da Roma aristokrasisinin üst düzey temsilcileridir. Comissatio asla Sympósion'un Roma versiyonu değildir. Yunan symposion'unun edebi ve felsefi olarak yanına bile yaklaşamaz. Roma şölenlerinde Dionizyak unsurlar bulunmaz. Yunan Sympósion'undaki gibi şaraba belirli ölçüde su katılmaz. Katıksız olarak tüketilen şarap sadece tanrılar ve erkekler içindir. Kadınlar sadece tanrıların ve erkeklerin beğenmediği ikinci sınıf olarak değerlendirilen şaraplardan içebilirler. Romalılar katıksız şarabın Jüpiter'in içeceği olduğunu düşünerek şaraba su katmaz, soğutmaz ya da pişirmezler. Şarabın kendiliğinden pişmesini isterler. Kadehlerini tamamen bitirmeyip sıcak şarap ilave ederek tazeliğini koruduğunu düşünürler. Bu açıdan değerlendirildiğinde Yunanlılardan ayrılırlar (Dupont, 2001: 144-146). Sympósion'u Dionysos ile ilişkilendirirsek, comissatio da Jüpiter ile ilişkilendirilebilir.

İtalyan toplumunda Yunanlıların yoğun etkisinin görülmesine karşın Romadaki şölenler Yunanlılardakinden pek çok açıdan farklı olarak devam etmiştir. Bunlardan iki tanesinden söz etmek yerinde olacaktır. İlk olarak Yunan ve Roma şölenlerinde en dikkat çeken husus, Yunan şölenlerinin erkek odaklı olmasıdır. Yani şölen sadece erkeklerin toplandığı bir yerdir. Kadınlar sadece eğlencenin olması için bir araç konumundadır. Cariye, dansçı ya da flüt çalan kız gibi şölen açısından çok da önemli konuma sahip değillerdir. Fakat Etrüsk dönemindeki İtalya'da kadınlar erkeklerle eşit konuma sahiptirler. Her ne kadar Etrüsk toplumu şöleni Yunanlılardan türetseler de erkeklerin eşlerinin de şölende yer almaları üzerinde konuşulması gereken bir fark olarak göze çarpmaktadır. İkinci can alıcı nokta ise Yunanlılarda şölen sırasında toplumsal sınıfın neredeyse ortadan kalktığını görmekteyiz. Helen Kralının bile içki arkadaşlarının konuşma özgürlüğüne hoş bakması gerekmekteydi. Romada ise böyle bir durumdan söz etmek mümkün değil. Çünkü Roma'da şölenler hiyerarşik düzene göre yapılırdı. Kanepeler önem sırasına göre dizilir, yemekler ve içkiler de yine sosyal statüye göre dağıtılırdı (Murray, 1985: 40).

Sonuç olarak, Antik Roma'da tanrılar için birçok festival ve şölen düzenlenirdi. Bu festivaller sırasında çalışılmazdı. Halk bu festivallerdeki ayin ve ritüellerde sadece gözlemci olarak bulunurdu. Yahudiler festivallere iştirak etmezdi. Festivaller çoğunlukla tanrılara şükran ve minnet duygusu için usulüne uygun bir biçimde yapılırdı. Çünkü tanrıların gazabından korkulurdu. Festivallerde yerel aristokratlar

fakirler için yemek verirdi. Bunun dışında Roma'da en ilgi çeken etkinlik arenada yapılan gladyatör dövüşleriydi. Roma'da yapılan comissatio şölenleri Yunanlıların sympósion şölenleriyle temelde benzerlikler gösterse de comissatio şölenleri kadınlara da şölende yer vermesi açısından daha eşitlikçi bir yapıdadır fakat şarabın kalitelisini sadece tanrılar ve erkekler tükettiği için ve kadınlar ikinci kalite şarap içebildiği için bu durum biraz tartışmalıdır. Diğer bir fark da şaraba Yunanlılar gibi su katmadan tüketmeleridir. Edebi ve felsefi yönden Yunan şölenleriyle kıyaslanamaz.

1.2.2.3. Endülüs ve İspanya

Endülüslüler, İspanya'nın özellikle güneyinde ve kısmen orta kısmında egemenlik kursalar da, hem Hristiyan İspanya hem de Müslüman Endülüs karşılıklı kültürel etkileşimde bulunmuştur. Bu yüzden çalışmanın bu bölümünü ayrı bir başlık altına almak tercih edilmiştir. Çünkü bugün bile İspanya'nın özellikle güney kısmı çoğu araştırmacı tarafından Endülüs bölgesi olarak adlandırılmaktadır. Endülüs kelimesi Müslüman olan Emevilere değil coğrafi bir bölgeye atıftır. İspanyol ve Endülüs kültürlerinin bütün dünyada en çok bilinen şölen uygulaması olarak *flamenko*lar göze çarpmaktadır.

İki bin yıllık sympósion'u daha iyi anlamak için Avrupa'daki diğer kültürlere yansımasına da bakmak yerinde olacaktır. Deval, İspanya'da Endülüs kültüründeki *Flamenko* şölenlerinin (fiesta) bu konuda örnek teşkil edebileceğini belirtirken, *Flamenko* şölenlerini şu şekilde betimlemektedir:

> *"Geleneksel flamenkoda şarap, gitar ve dansa yer verilir. Flamenko şölenlerini, belli gecelerde bir araya gelen bir semtin aileleri düzenler. Aralarından kimileri büyük, çok büyük sanatçı geçinseler de profesyonellere rastlanmaz. Köylü, demirci, derici ustası, ev kadını veya işsizlerden oluşur bu topluluk. Sandalyelere oturup beklerler. Bir iki kadeh şaraptan sonra içlerinden birisi ilk adımı atar; ötekiler, ateşin canlanması için kıvılcımlara üflendiği gibi onu yüreklendirir, itekler. Bu, gerekli olan jaleo'dur. Başta, eller çırpılarak bir ritm tutturulur; bu ritm, kırk dolaylarında olan şarkı türlerinden birini belirler. Dans etmek veya şarkı söylemek için ritm yeterlidir. Bedenin içinden gelir ve daha duyulmadan dansçıyı canlandırır. Bu ritme, Flamenko*

gitarıyla yapılan doğaçlama bir müzik eşlik eder; sözlü gelenek olarak adlanrılan şey içinde karşılaşılan şey içinde karşılaşılan her türlü doğaçlama müzikte olduğu gibi, bildik ama yine de yeni bir çeşitlemedir bu. Aynı biçimde, topluluktan birden bir çığlık yükselir: Bir erkeğin ya da bir kadının biçimlendirip yönlendirdiği, sözcüklere ve şarkıya döktüğü bu "ay…ay…i" çığlığı, her zaman aynı ve hep farklıdır. Şarkıcı genellikle oturur, kolları yarı gergindir ve elleri dinleyicilere doğru açılmıştır. Sözler dramatik aşkları, tutkuyu, ölümü, sürgünü, hapishaneyi anlatır, dansçı doruğa çıkmış, kışkırtıcı tavırlarla çoşarken şarkıcı yüzüne yoğun duyguları dile getiren bir hava verir" (Deval, 1989: 9; Aktaran: Dupont, 2001: 67).

Flamenko şölenlerinde en çok dikkat çeken hususlar dans ve müziktir. Şarap şölenin başlaması için bir araç vazifesi görmektedir. İçilen şaraptan sonra beklenen şey ise *jaleo* yani seyircilerin alkışla ritm tutmasıdır. Doğaçlama yapılan bu ritm neticesinde *Flamenko* gitarının eşliğinde dans ve müzik odaklı şölen başlamaktadır. Dupont (2001: 70) içilen şarabın ölçüsüne de dikkat çeker. *Flamenko* şölenlerinde çok fazla şarap içilmez. Sadece şölen için güç toplamak ve susuzluğu giderme maksadıyla şarap tüketilir. *Flamenko*lar bu yönüyle Yunan *sympósion*undan ve Roma *comissatio*larından ayrılır.

İster koro şarkıları, isterse tek sesli lirik şarkılar olsun şölen şarkılarının ve bütün sesli antik Yunan şiirinin neden ortadan kaybolduğu sorunsalı bir rastlantıyla açıklanamaz. Dupont'a göre (2001: 76-78) bu olaylar festival şarkısının şölen bağlamından çıkarılarak yarışma bağlamına eklemlenmesi nedeniyledir. Benzer durum flamenko için de geçerlidir. Köken olarak Endülüs-çingene şarkılarından oluşan flamenkonun 18. yüzyıldan itibaren İspanyolların çingeneleri tanımalarıyla azınlığa ait olan kültürün sahiplenilmesi "flamenko tarzı yaşam biçimi"nin coşkusunun yitirilmesine sebep olmuştur. Resitallerin artık bir şölen değil basmakalıp ritm, biçim ve sözlerden oluşan yarışmalarda kendini göstermeye başladığı görülür. İşte bu anlayış doğaçlama kültürüyle var olan şölen şarkılarını ve flamenkoyu bitiren anlayıştır. Bu kültürün çöküşü sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş değil, doğaçlama kültüründen örnekleştirme kültürüne geçiştir.

Flamenko şölenlerinde şöhret kazananlar, normalde yaptıkları işe ayırdıkları zamandan daha fazlasını Flamenko için harcarlar. Birçok *Flamenko* merkezlerinde düzenlenen yarışmalara katılarak isimlerini duyurmaya çalışırlar. Bu yarışmalarda sandalyeler bir çember oluşturacak biçimde yerleştirilir. Başarı için herhangi bir kural söz konusu değildir. Dinleyicilerin her birisi için yarışmanın kazananı farklı bir kişi olabilir (Dupont, 2001: 70). Bu durumda rekabetçi yani yarışmacı kültür teşvik edilmemiş olur.

Eski Anadolu medeniyetlerinden biri olan Frigyalıların müziklerindeki ton özelliği özellikle son iki yüzyıl boyunca profesyonel çingene müzisyenleri tarafından yetiştirilen Endülüs müziğinin şekillendirilmiş, ayrıntılı bir şekli olan flamenkonun temelidir. Özellikle *siguiriyas, bulieras, tangos* ve s*oleares* gibi flamenko kantları yani şarkı türleri Frig tonik (esas nota) üzerine kurulmuştur (Manuel, 2002: 313).

Şubat ayında başlayan Endülüs festivallerinde, festivale katılanlar ana caddelerde çeşitli kostümlerle boy gösterirler. Taşkın içki âlemleri ve kamusal ahlaksızlıklar en çok dikkat çeken hususlardır. Sokak tiyatroları ilgi çeker. Erkek palyaçolar sokaklarda gezerken seyircilere sözlü sataşmalar ya da fiziksel sarkıntılıklarda bulunurlar ve dini parodiler ya da kaba ve müstehcen doğaçlama pantomimler de icra ederler. Yine de çoğu insan festivalin ana eğlencesinin geçen yılın olaylarını iyi bir şekilde yorumlayıp kasabada dolaşan müzik grupları olduğu düşünür. Festival öncesinde haftalarca organize olan bu gruplar, çoğunlukla işçi kökenli, yerli bir *balladeer* (Ozan ya da halk şarkıcısı) olan 'maestro' tarafından yönetilir. Maestro'nun öncülüğünde, *murgas* (minstrel ya da troubador[4]) olarak adlandırılan yürüyüş grupları ana caddeler boyunca gezinti yaparak evde kullandıkları enstrümanlarını çalarlar ve kısa şarkılarını kalabalığın alkış ve tezahüratları arasında söylerler (Gilmore, 1995: 564).

[4] Fransa'da güneyli şairlere *Troubadour*, kuzeyli şairlere ise *Trouvére* denilmekteydi. Chanson, rondeau, virelai, sirventés, jeu parti, pastourelle, aube, vb. türlerde şiirler yazarlardı. Guillaume IV, Jofroy Rudel, Bernard de Ventadorur ve Bertrand de Born en çok tanınan Fransız saz şairleridir. Fransa'nın kuzey şairleri olan Trouvéreler Robert d'Artois, Charles d'Anjou gibi senyörler tarafından himaye edilmişlerdir. Bu yüzden aristokrat çevrenin hoşuna giden tarzda sanatlarını icra etmişlerdir. Şiir ve müzik anlayışlarını aristokrat kesimin beğenisi belirlemiştir (Vardar, 2005: 28).

Ne Yunan *symposion*'unun ne Roma *comissatio*'sunun ne de Endülüs *flamenko* fiestasının bir kurumu bulunur. Çünkü bunların hiçbiri yazılı şiir değildir. Adı geçen bu şölenler bir beden, toplumsallık ya da haz kültürünü içerir. Kısaca anlam değil, eylem odaklıdırlar (Dupont, 2001: 73-74). Yazılı olmayan ama değişmeyen ritüeller eylemin nasıl yapılacağını belirler. Her ritüelde olduğu gibi ritüellerin eksiksiz ve kuralına uygun yapılması esastır.

Hem 20. yüzyıl diktatörü olan Primo de Rivera hem de Franco'nun festivalleri, kamu düzeni için tehdit olarak görüp yasaklamaları şaşırtıcı bir durum değildir. Gerçekten de, tarihsel araştırmalar da, İspanyol devletinin 1586'dan beri karnavalı yasadışı veya ciddi biçimde kısıtladığını göstermektedir (Rodriguez, 1985: 119). Ancak, göreceğimiz üzere, karnavalın diğer bir tarafı da cesaret ve Hristiyan cömertliği gibi büyük ulusal geleneğin temel değerlerini benimseyen ve küfürlü politik hicivleri kültürel muhafazakârlıkla harmanlayan proleter ya da işçi âşıklardır (Gilmore, 1995: 564). Bu katı tutum ve normal sınırların yıkılması göz önüne alındığında, festival Endülüs'te birçoğu siyasi polemik olan pek çok amaca hizmet etti (Pitt-Rivers, 1971: 176). Hicivli şarkılardan çoğu hükümete, papazlara ve zenginlere en alaycı terimlerle saldırdı ve nitekim karnaval İspanya'da sınıf savaşı ve şiddete varan sonuçlar doğurdu (Gilmore, 1995: 564).

1950'lere kadar ve bazı durumlarda 1960'ların başlarına kadarki geç dönemde yapılan araştırmalar, Endülüs'teki âşıkları *chirigotas* (şakacılar veya komedyenler) ve *estudiantiles* (âlim ya da akademisyen) olarak iki sınıfta değerlendirdiler. Karnaval şarkıcılarının uzak ara çoğunu oluşturan *chirigotas*lar bilindik hiciv veya müstehcen şarkılarını seslendirdiler. Franco tarafından yasaklanan bu bayağı türde şarkılar yine de komedyenler tarafından barlarda ve mahalle aralarında gizlice söylendi ve toplum tarafından da takdirle karşılandı (Gilmore, 1995: 565). Antik Yunan'da Platon'un şairlere karşı aldığı tavrın bir benzeri 20. yüzyıl İspanya'sında da görülmektedir. Âşıklar siyasiler için her zaman bir tehdit unsuru olarak görülmüştür fakat çalışmanın diğer kısımlarında da belirtildiği gibi politikacılar kendi çıkarları için âşıklardan faydalanmayı da unutmamışlardır.

Estudiantil adlı bu ikinci grup, birinci gruptaki meslektaşlarının aksine kısa ve özlü aforizmalarla dolu daha ciddi ya da trajik konulara yöneldi. Genellikle şeritlerle

süslenmiş basit tunikleriyle chirigota âşıklarından farklılardı. Çoğu zaman bu âlim âşıklar; depremler, yangınlar, seller ya da diğer doğal afetler gibi üzücü olayları anarak halkın sempatisini kazandılar. Cinsel sömürü, ölüm, vatanseverlik, hoşgörü, merhamet, kardeşlik ve sadakat *Estudiantil* âşıklarının şiirlerinde ele aldıkları konular arasındadır (Gilmore, 1995: 565-566). Estudiantiles adı verilen kesim Kelt kültüründeki druidleri andıran bir yapıya sahiptir.

Avrupa'dakilerin aksine genellikle alt sınıflar arasında direnişe teşvik eden İspanya'daki karnavallar diktatörlük altındaki proleter alt kültürlerin karmaşıklığına ışık tutmalıdır. İspanyol karnavalı Londra'daki Karayip kutlamaları gibi itaat ve yıkılıp yok olma arasında dengede duran ideolojik bir karışımdır. İspanya'daki bu uyum, salt popüler/elit gibi iki yönlü dikotomiden daha karmaşıktır (Gilmore, 1995: 563). Karnavalların halkın kendileri daha rahat hissettiği geçici bir süre de olsa karnavalların onlara hareket özgürlüğü tanıması bazen iktidara ya da başa bir otoriteye karşı direnme ya da isyan gibi sonuçlara da sebep olmaktadır.

Sonuç olarak; İspanya coğrafyasında en bilinen şölen türünün Flamenko şölenleri olduğu anlaşılmaktadır. Şarap, gitar ve dans unsurlarını barındıran Flamenko şölenlerinde genellikle profesyonel sanatçıların yerini ünlü olmak isteyen halkın temsilcileri görülmektedir. *Flamenko* şölenlerinde çoğunlukla bilindik ezgiler ve doğaçlama şarkılar hüzün, aşk, tutku ve ölüm gibi yaşamın her anında karşılaşılan duygular dile getirilir. İçilen şarap diğer şölenlerde olduğu gibi coşkunluğu temin eden bir araçtır fakat bu şölenlerde fazla şarap içilmez. *Flamenko*lar zamanla şölen kültüründen yarışma kültürüne doğru evrilmiştir.

1.2.3. Türk ve Müslüman Toplumlarında Şölen

Şölenin oluşması için kültürel olaylar ya da ritüel pratikler dediğimiz geçmişten günümüze taşınan unsurlar ile eğlencenin bir araya gelmesi gerekmektedir. Tezin önceki kısmında da belirtildiği gibi şölenler genellikle bolluk, bereket ya da kıtlık temellidir. Birçoğu dini ya da ritsel unsurlar barındırır. Nebi Özdemir, ritüel kökenli eğlenceleri ve tarihlerini şu şekilde belirtmiştir:

> *"Nevruz (21, 22, 23 Mart), Hıdrellez (22 Nisan, 6 Mayıs, mayıs ayının ilk hafta sonu), Çömçe Gelin, Cigor (Şubat ayında, ayın ilk göründüğü gün başlar 3 gün*

sürer), Yumurta Bayramı, Kolada Gecesi (birçok köyde 18 Ocak gecesi), Cemal (genellikle sonbahar veya buğday ekim zamanı), Tavuk Gecesi, Boncuk Gecesi (8 Aralık), Yoğurt Bayramı (16-18 Mayıs), Nazarî Günü (14 Mayıs), Kışyarısı, Çiğdem Eğlencesi, Saya, Saya Gezmesi (22,25 Aralık, Ocak ayı sonuna kadar, genellikle 18 Ocak), Koçkatımı (28 Ağustos- 12 Eylül), Mantuvar, Bahtiyar (Mayıs), Yılbaşı Karşılaması, Büyük Çile (21 Aralık- 30 Ocak), Küçük Çile (31 Ocak- 20 Şubat), Ahır Çerşembe, Yeddi-i Levin, Baca-Baca (20 Mart), Baca Pilavı, Yılbaşı, Eğrilce, Sıçancık, Kuzu Günü, Bahar Bayramı" (Özdemir, 2005: 49).

Adı anılan bu eğlenceler her ne kadar dini-büyüsel kökenli olsalar da zamanla bu özelliklerini yitirerek sadece eğlence odaklı şölenlere dönüşmüştür. Bu şölenlerin hepsinde gülüp eğlenmek için çeşitli oyunlar oynanır, gösteriler sergilenir ve birlikte yenilip içilir. Kış aylarında yapılan şölenlerde mevsim şartlarından kaynaklanan kıtlık ve verimsizliğinin sona erip yeniden bolluk ve berekete ulaşma arzusu vardır. Baharda yapılan şenliklerde ise bolluk ve bereket kutlanmaktadır. (Özdemir, 2005: 49). Eski Türklerde baharın gelişi, tabiatın canlanması çeşitli bayram ve törenlerle kutlanırdı. Toplumda saygın bir kişiliği olan ozanlar, kopuz çalarak şiirler söylerler, kamlar ise dini törenleri düzenlerdi (Güzel, 1995: 96). Kamlar, Kelt kültüründeki druidlere ve İspanyol Estudiantileslere bu açıdan benzetilebilir.

Mutlu günlerde "şölen[5]"ler ile ölenlerin ardından "yuğ[6]"larda ozanlar halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olmuşlardır. Halk içinde ve devlet katında itibar

[5] Şölen: Oğuz boylarının katıldığı, mabudun aralarında bulunmasına yönelik bir kurban ziyafetidir. Törenin özelliği her boyun beyinin oturacağı yerin, kurulacağı çadırın ve kurbandan alacağı et parçasının (hayvanın uzvunun) belli olmasıdır.
Şölende yukarı bir yerde tek başına hakan, karşısında hatun oturmakta, üç büyük şehzade sağ tarafta yerini almakta bunlara da Üçoklar denmektedir. Kurban ise ortadaki sahada kesilmektedir. Ozanın törendeki görevi kurbanın kurbanın kesilmesinden önce ve sonra şiirler okumasıdır (Yardımcı, 1998: 98).

[6] Yuğ: Hakan ve onun soyundan kişiler ya da yüksek mevkide bulunan birinin ölümü üzerine yapılan bir nevi matem törenidir. Eski Türklerde "yoğ" (yuğ) "aş" anlamına geldiğinden bu törene aş töreni de denmektedir (Yardımcı, 1998: 98). *"Yuğcu" veya "sığıtçı"ların söyledikleri "sagu"ya bugün Uygur Türklerinde "Mersiye Koşukları", Karaçay Malkar Türklerinde "Küv", Azeri Türklerinde "Ağı", Türkmenlerde "Ağı, Tavşa", Nogay Türklerinde "Bozlaw", Özbek Türklerinde "Matemnâme", Kazak ve Kırgız Türklerinde "Coktav", Kırım Tatarlarında "Tagmag", Kerkük Türklerinde "Sazlamag" adı verildiği gibi Anadolu Türkleri arasında da "Ağıt Yakma", "Sağu sağma", "Sayma", "Ağlatma", "Ağıt etme", "Ölü deşeti"* (Köksal, 1999: 135) ismi verilmektedir.
Herkesin katılmak zorunda olduğu bu törenlerde ölü bir çadır içinde konulup kurbanlar kesilir. Yemek verilir, halkın çadırın çevresinde dolanarak kanlı gözyaşları ile tavafta bulunması sağlanır. Törenin en

gören ozanlar halkı eğlendirmek için "güzelleme"ler ile askeri coşturmak için "koçaklama"lar da icra etmişlerdir (Makal, 1986: 10). Sakaoğlu (2014: 25) ozanların toplumun onlara verdiği önemin derecesine göre elbiseler giydiklerini belirtmektedir. Ozanlar toplumda birçok farklı görevde bulunarak toplum tarafından ayrıcalıklı sayılmışlardır.

Türkler, geceyle gündüzün eşitlendiği günde *Ssabantoy* adını verdikleri bir şölen düzenlerlerdi. Yapılan şölende at yarışları ve güreş müsabakaları düzenlenir, ozan atışmaları yapılır ayrıca çalışkan çiftçilere hediyeler takdim edilirdi (Karakurt, 2011: 245). Görüldüğü gibi diğer milletlerde olduğu gibi Türklerin kutladığı şölenlerde de takvimsellik önemli bir nedendir.

Eski Türk devletlerinde hükümdarın verdiği şölenlere idari görevi olan herkesin katılması zorunludur. Kafesoğlu, şölen kelimesinin etimolojisini şu şekilde ifade etmektedir: *"Doğu Türkleri Aş-içkû, Bulgar Türkleri îçme-d(y)eme diyorlar; şölen/şulen/=çorba kelimesi Moğolcadır"* (Kafesoğlu, 1997: 256).

Türkler, dini içeriğe sahip olmayan yeme içme toplantı ve eğlencelerine "toy"; bunların dini içeriğe sahip olanlarına ise "şölen" derdi. Şölen kelime olarak "büyük ziyafet" ya da "umumi ziyafet" anlamlarına gelir. Toy sözcüğü de bazen aynı anlamlarda kullanılırdı. Totem devrinde her Türk klanı sahibi oldukları totemin etini yemez, ona ok atıp, onu incitmezdi. Yılda bir defaya mahsus olmak üzere, o totemi büyük bir törenle kurban edip, yerine yeni bir totem koyardı. İşte bu totemin kurban edildiği günlerde "şölen" adı verilen ziyafetler tertiplenirdi. Şölenlerde ozanlar saz çalıp, şiirler söyleyerek toplantılara manevi heyecan katarlardı (Banarlı, 1983: 44).

Tarih boyunca Türk kültürünün istisnasız her devrinde görülen törelerden bir tanesi de toylardır. Yemeksiz toy olmazdı. Dilek ve hacet toyları, ad verme toyları, akın dönüşleri ve tutsaklıktan kurtuluş için verilen toylar, düğün ve evlilik toyları, karşılama ve uğurlama toyları, bağlılık, and verme ve öç alma yeminleri ile ilgili toylar, beşik kertme ve nişan törenleri, ölü aşları, gibi şölenlerin tamamı yemekle ilgili toplantılardır (Ögel, 1978: 405). Eski Türk boyları yeme içmeyi sevdiği için neredeyse

---

etkili bir biçimde gerçekleşmesi için ozan, destan ve tuyuğlar söyleyerek topluluğu çoşturur (Yardımcı, 1998: 98).

her gün bir toy düzenlerlerdi. Toy, şölene göre daha sıradandır fakat yeme içmenin dışında eğlence ve oyunlar tertiplenirdi. Kopuz çalan ozanlar, zurnacılar ve davulcular özellikle düğün toyunun olmazsa olmazlarıdır (Gökalp, 1991: 205). Günümüzdeki düğünlerde ise âşıklar genellikle köy düğünlerinde kendilerine yer bulabilmektedirler. Şehirde yapılan düğünlerde âşıklar yerlerini, şarkıcılara bırakmaktadır. Sadece şehirde yaşayan fakat köydeki hayatına şehre taşıyan aynı habitusu paylaşan kişiler bu geleneği sürdürmektedir.

Eski Türklerde hemen her gün bir toy ya da şölen düzenlenirdi. Bu toylar ve şölenler sayesinde en fakirler bile güzel giyinip, karnını iyi bir şekilde doyurma şansına sahip olurdu. Borçluların borçları ödendiği için ömür boyu sürecek huzura sahip olurlardı. Bu durum da eski Türkler arasında bir tür komünizmin yaşandığını gösterir (Gökalp, 1991: 158). Bunun en sıra dışı örneği de ileride değinilecek olan yağma şölenleridir.

Hükümdara hizmet edenlerin patrimonyal ilişkileri pekiştirdikleri sosyal birer kurum olan şölenler, toylar, yuğlar ve işret meclisleri Avrasya Türk-Moğol devletlerinde oldukça yaygındır ve toplumsal bir işleve sahiptir (İnalcık, 2016b: 24). Tezin önceki bölümünde de, ilerleyen kısımlarda diğer toplumlarda da görüldüğü belirtilecek olan yöneticilerin şölenler vasıtasıyla iktidarlarını güçlendirdiği gerçeği Türk toplumlarındaki şölenlerde de geçerlidir.

Oğuz boylarında toy ve şölenlerin toplumsal açıdan önemini Ziya Gökalp şöyle dile getirir:

> *"Bir oğlu olmak isteyen, bir toy yaparak koyundan koç, attan aygır, deveden buğra kırdırır, tepe kadar et yığar, göl gibi kımız sağdırır, bütün İç-Oğuz'u, Dış-Oğuz'u çağırır: aç olanı doyurur, çıplak olanı giydirir, borçluların borcunu verirdi"* (Gökalp, 1991: 13).

Totemizm dönemi uygulaması olarak potlaçta dikkat çeken bir husus da toteme sahip olan birey ya da ailenin siyasal görüşünün kabilenin siyasal görüşü olarak kabul edilmesidir. Gökalp, Oğuzlar'ın siyasal dönüşümünü potlaca bağlar:

> *"İşte görülüyor ki eski Oğuzlar'da gerçek bir potlaç vardı. Kazan ilkin boyuna evini yağmalatarak onları, yani Salur boyunu egemenliği altına aldı. Ondan*

sonra kendi kolu olan Üç-Oklar'a yani İç-Oğuz'a evini yağmalatarak onların tümünü egemenliği altına aldı. Daha sonra Boz-Oklar'ı yani Dış-Oğuz'u da yağma toyuna sokarak onları da egemenliği altına aldı. Eski Oğuzlar'ın ilkin cumhuriyetçi ve demokrat iken sonradan aristokratik ve feodal olması bu potlaçların bir sonucudur" (Gökalp, 1991: 52).

Oğuz boylarının totemi genellikle ok'tur. Kelime anlamı olarak Oğuz "Ok oymağı" anlamını taşır. Boz-ok, Üç-ok gibi oğuz kollarının totemleri de boylarla aynı ismi taşır (Gökalp, 1991: 52). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Türklerin siyasi yönetim biçimi ve demokrasi anlayışının evriminde potlaç adı verilen yağma şölenlerinin büyük payı bulunmaktadır. Deniz Karakurt, "Kençliyü" adı verilen potlaç benzeri yağma şölenlerinde Ziya Gökalp'ın belirttiği derece büyük sosyal ve siyasi dönüşümlerin yaşanmadığını şu sözlerle ifade etmektedir:

"Bir yöredeki Bey'in, Han'ın, Ağa'nın veya zengin bir kişinin mallarını kendi isteğiyle talan ettirmesi anlamına gelir. Pek çok ilkel kültürde benzer biçimlerde "Potlaç" adıyla bilinen ve var olan bir uygulamadır. Bu uygulama o kişilerin şanını ve şerefini yüceltir, onları yoksul bırakmaz, aksine daha etkili bir konuma yükseltirdi. Önceleri tüm malını mülkünü yağma ettirme geleneği varken, sonraları biraz daha hafifletilmiştir. Sonraki devirlerde tüm varlığını dağıtmak yerine; dağ gibi et, tepe gibi ekmek yığdırırlar, göl gibi kımız döktürürlerdi. İnsanlar da bu 90 atla 900 sığırın ve 9000 koyunun eti ile birlikte 90 havuz kımızı yağma eder, eğlenir yer içerlerdi. Türklerde Toy/Tuy (şenlik) ve Şölen/Şülen (karnaval) gibi eğlenceler içerisinde yer alan yağma ve talan kavramları yoksullarla paylaşıma gidilmesinin ve toplumsal sorumluluğun simgeselleştirilmiş uygulamalarıdır. Daha basit biçimlerinde ise düğün, bayram gibi zamanlarda zenginler veya yöneticiler büyük ziyâfetler verirlerdi ve sonunda konuklar altın, gümüş yemek takımlarını ve değerli sofra yaygılarını alır götürürlerdi. Böylece bu yemeği veren, ziyâfeti düzenleyen kişinin toplum içindeki saygınlığı artardı. "Hân-ı Yağma" olarak da bilinir ve "talan sofrası" demektir. "Hân" sözcüğü Farsça'da sofra mânâsı taşır. Türkçe'deki Han (kral) kelimesi ile sesbiçimsel benzerliği tesâdüfî de olsa son derece uyumludur" (Karakurt, 2011: 181).

Potlaç kurumunun izlerine birçok medeniyette rastlanır. Anadolu'da "kirvelik" ve "sağdıçlık" adı verilen uygulamalar da potlaç geleneğine oldukça benzer özellikler gösterir. Sünnet ve düğünde kirvenin ve sağdıcın bütün masrafları üstlenme sorumluluğu Potlaçtaki ev sahibinin durumunu hatırlatır. Sünnet ve düğün sahibi kirve ve sağdıca yaptıkları masrafları gölgede bırakacak para ya da armağanlar sunmak zorundadır. Eğer bunu gerçekleştirmezse kamuoyu nezdinde kınama gibi bütün şeref ve saygınlığını yitirmesine neden olacak sonuçlara katlanmak zorundadır (Gökalp, 1991: 49). Fransız Sosyolog Marcel Mauss, İngilizce'de armağan kelimesi "gift" sözcüğüyle karşılanırken, Almanca'da ise das Gift sözcüğünün zehir anlamına geldiğini belirtmektedir (Mauss, 2002: 81). Oldukça ironik olan bu durum aslında potlacın amacının ne olduğunu ortaya koyması açısından önemlidir. İngilizlerin *Beowulf* destanında da şölenlerde yüzük ve silah armağanları siyasal anlam taşıyan potlaca örnek olarak gösterilebilir (Burke, 2008: 50).

Potlacın en acımasız olanı yağma şölenleridir. Şöleni tertipleyen bey, davetlilere ziyafet verdikten sonra hanımıyla birlikte otağ'dan ayrılır. Bunun üzerine davetliler şölen sahibinin bütün otağını ve mallarını yağmalarlardı (Gökalp, 1991: 156). Türk kabile teşkilatında "alp" adı verilen Avrupa feodalizmindeki vassal diye tabir edilen bir lorda ya da monarşiye bağlılığı olan sınıfa benzer hayvan sürüleri, hizmetçiler veya köleleri bulunan toprak sahipleri, kabile reisinin etrafında bulunan imtiyazlı bir sınıftır. Reisler belli zaman dilimlerinde belli usullerle Alplerine şölen tertiplemek mecburiyetindedir. Bu şölenlerin akabinde alpler reisin mallarını yağmalardı. Eğer reis bu şöleni yapmaz ya da yağmalamaya izin vermezse, alpler üzerindeki etkinliğini de yitirirdi (Barthold ve Köprülü, 1984: 348-349). Armağan ya da hediye kavramsal olarak isteyerek ya da bilerek gönüllülük esasına dayanan karşı tarafa sunulan bir şeyi ifade eder. Potlacın ise görüldüğü gibi istemeyerek, gönülsüzce yapılan bir pratik olduğu ortadadır. Fakat toplum nezdinde itibar kazanmak için bireyler bu yola başvurmaktadır. Birekul (2014: 19) ilkel dönem potlaç uygulamalarının günümüz toplumlarında hediyeleşme adıyla "kutsaldan rasyonele" dönüştüğünü belirtmektedir. Bu bağlamda günümüzdeki hediyeleşme ritüellerinin hala törensellik içermesi bu görüşü destekler niteliktedir.

Sanatçı toplumda egemen olan kültür ve sosyal ilişkilerin belirlediği sınırlar dâhilinde sanatını icra eder. Özellikle statü ve mertebelerin belirli bir hükümdar tarafından belirlendiği patrimonyal özellik gösteren toplumlarda bu daha belirgindir. Weber'in de belirttiği gibi özellikle Ortaçağ'da, hem Doğu'da hem de Batı'da, monarşilerde devlet patrimonyal yapıdadır. Mülk ve tebaa hükümdar ailesine aittir ve ancak hükümdarın lütfuna erişenler seçkin sınıfı oluşturabilir. Örneğin, Osmanlı'da en öne çıkan şair, padişah tarafından ilgi gösterilen "sultân'uş-şu'arâ"ydı. İnalcık, bu yapının ancak matbaanın icat edilip yaygın bir biçimde kullanılmasıyla aşılmaya başlandığını belirtmektedir. Matbaanın yaygınlaşmasıyla sanatçılar hükümdar ya da soylu kesimin himayesinden yavaş yavaş kurtulmaya başlamış ve böylece geçimlerini kendileri sağlama şansına erişmişlerdir (İnalcık, 2016b: 7-8). Osmanlı İmparatorluğu'nda ozanlara ayrıcalık tanınması Yıldırım Bayezid dönemine dayanır. Zamanın Doğu imparatorları gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da padişahlar şair, yazar, sanatçı ve bilim adamlarına özel ilgi gösteriyorlardı. Bunun sebebi ise o zaman kadar ki Türk boyları geleneğiyle önceki Türk-İslam devletleri geleneğini sentezleyerek güçlü bir imparatorluk yaratma çabasıdır (Lewis, 1975: 33-34). Çünkü Osmanlı İmparatorluğu I. Murat ile birlikte artık sınırlarını daha da genişleteceği mesajını Dünya'ya vermiştir.

Osmanlı medeniyetinde yaşam tarzından söz ederken iki farklı kültürden bahsetmek gerekir: saray ve halk kültürü. Osmanlıdaki saray kültürü, köklerini Mezopotamya, İran, Helen, Abbasi ve Emevi saray kültüründen alır. Bu yapıyı oluşturan en önemli unsur ise seçkinler sınıfı dediğimiz zurefâ kültürün yaşam tarzıdır. Fakat yine de sözü geçen iki kültürün birbirlerine etkisinin olmadığını söylemek mümkün değildir. Örneğin, Karagöz-Hacivat ve orta oyunu gibi halk kültürünün ortaya koyduğu halk oyunları saray eğlencelerinde de kendisine yer edinebilmiştir (İnalcık, 2016a: XI-XII). Seçkinler sınıfına ait olan divan edebiyatına ilgi gösteren âşıklar ise bu sınıfın temsilcileri tarafından dışlanmıştır.

Zurefâ kültürün bir üyesi olan kişiyi seçkin yapan en önemli unsurlardan bir tanesi de âdâb ya da edeptir. Bir kimseyi edepli yapan şey ise itidâl yani orta-yoldur. Bu seviyeye ulaşmak için belirli kuralları bilmek ve uygulamak gerekmektedir. Firdevsî'nin Şâhnâme'sinde centilmenliğin başkalarını söz ya da davranışla

incitmemek ve cömert olmakla sağlandığını belirtmektedir. Sözü geçen bu yüksek özellikler hükümdarın ve mevki sahibi devlet adamlarının sahip olması gereken niteliklerdir. Abû İshak ise âdâbı on bölüme ayırır: ud çalma, satranç oynama, silah kullanma, tıp, hendese, süvarilik, Arap geleneği, şiir, secere bilgisi ve tarih bilgisidir. Bir saz çalma, şarkı söyleme ve şiir okuma zariflik göstergesi olarak kabul edilmiştir. Üçlü gelenek olarak kabul edilen Şarap, musiki ve şiir işret meclislerinin en önemli unsurları olarak kabul edilmişlerdir ve bu gelenek Anadolu Selçukluları ve Osmanlıda da devam etmiştir (İnalcık, 2016a: 8-9). Sözü geçen üç unsur olan şarap, müzik ve şiir tezin önceki bölümlerinden de hatırlanacağı üzere Yunan, Roma ve Endülüs şölenlerinin de olmazsa olmazıdır fakat Yunan ve Roma şölenlerinde şarap şölen katılımcıları için vecd haline geçişi ifade ederken Endülüs ve Osmanlı şölenlerinde sadece şölenin başlangıcında bir nevi "şölene ısınma" biçiminde kesinlikle sarhoş olunmayacak ölçüde tüketildiği görülmektedir. Zaten Yunan ve Roma şölenlerinde şarabın şölende bulunma sebebi tanrıların şarap vasıtasıyla şölene iştirak ettiğine inanmalarıdır. Bu yönüyle sözü geçen şölenler arasında keskin bir fark bulunmaktadır.

Ortaçağ'da hükümdarlar özellikle işgal ettikleri yerlerdeki bilgin ve sanatkârları kendi saraylarına alırlardı. Barış zamanında da hayran oldukları sanatçıları himayelerine almak için her türlü fedakârlığı yaparlardı. Rönesans İtalya'sında şehirlerarasında, daha sonra Avrupa saraylarında gördüğümüz bilgin ve sanatkâr kapma yarışı Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Timurîlerde de görülmüştür. Timur istila ettiği memleketlerin en şöhretli isimlerini gerekirse zor kullanarak Semerkant'a getirmiştir. Yavuz Sultan Selim, Tebriz ve Kahire'yi topraklarına kattığında yüzlerce sanatkârı İstanbul'a sürmüştür (İnalcık, 2016b: 9-11). Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid dönemin ünlü şairi ve mutasavvıfı İslam dünyasının Voltaire'i olarak görülen İranlı Molla Camî'yi (Nureddin Abdurrahman b. Ahmed) İstanbul'a getirmek için yoğun çaba harcamışlardır. Fatih Sultan Mehmed 5000 altın, II. Bayezid ise 1000 flori altın göndermişlerdir (İnalcık, 2016b: 17). Bu durum da hem hükümdar hem de davet edilen sanatçı toplumda saygınlık kazanmaktadır.

İşret meclisleri sadece padişahlar tarafından düzenlenmezdi. Osmanlılarda paşaların da işret meclisi tertip ettikleri bilinir. Hatta Fatih Sultan Mehmed'in fâzıl

veziri olan Mahmud Paşa'nın düzenlediği şu'ara meclisleri zamanında oldukça üne sahiptir (İnalcık, 2016b: 25).

Ahiret hayatı için Allah'ın rızasını, peygamberin ve velilerin şefaatini ve patrimonyal güç sahiplerinin himayesini kazanmak için kasideler yazılmış ve işret meclislerinde sunulmuştur. Sarayın has bahçelerinde ya da köşklerde halvette yapılan geleneksel işret meclisleri birçok sanatçının hünerlerini hükümdara göstermek için yarıştıkları bir şölendir. Genellikle üç gün üç gece devam eden bu şölenlerin süresi bazen bir haftaya kadar da uzayabilmektedir. Firdevsî, Şehnâme'sinde uzun uzun bu işret meclislerini anlatmıştır. Zafer hikâyelerinin anlatıldığı, şairlerin şiirlerini söyledikleri bu meclislerden birinde Firdevsî, Sultan Mahmud'un takdirini de kazanır (İnalcık, 2016b: 21-24). Şairler, işret meclisi gibi kurumlar sayesinde şöhret ve ayrıcalık kazanıp, imparatorluk sınırları içinde sanatını rahatlıkla icra etme şansını kazanmaktadır.

İslamiyet'ten önce kabile hayatı yaşayan Araplar inançları gereği yılın dört ayı savaşmazlardı. Mekke-Tâif civarında bulunan Ukâz adı verilen yerde kurulan büyük panayırlarda alışveriş yapılır, Arapçada bilen insan anlamına gelen şairler şiirlerini okurlardı. Şairlerin bu bilginliğinin ve ilhamının cinlerden, şeytanlardan ve tanrılardan geldiğine inanırlardı. Bu şairler özellikle hicivde ünlüydüler. En çok oy toplayan şairlerin şiirleri de Kâbe'nin duvarına asılırdı. İslamiyet ile birlikte bu şairlere olan ilgi azaldı. Çünkü bu şairlerin çoğunun hicivli şiirleri küfür üzerine kuruluydu ve Şuarâ Sûresi'nde sapkınlıkla eşdeğer tutuldu (Banarlı, 1971: 128-129). Ayrıca resim, heykel ve tiyatro gibi yaratıcılık etkinliği olarak görülen sanat kolları da İslam anlayışına ters düştüğü düşünüldüğü için gelişim gösterememiştir (And, 1983: 8).

İslam dininde Hristiyanlardaki gibi bir ruhban sınıfının bulunmayışı İslami törenlerin ve şölenlerin gelişmesini engellemiştir. Çünkü İslam sade bir dindir. Bir İslam yılında Ramazan ve Hac (Kurban) olmak üzere kutlanan iki bayram vardır. Her Müslümandan Hac vazifesini yapması beklenir fakat hacca gidebilmek için gerekli imkânları olmayanlar için bir yükümlülük yoktur. Ramazan boyunca ise günlük namazlarını bile doğru düzgün kılmayanların çoğunun oruca riayet ettikleri görülür (Connerton, 1999: 76).

Değişen koşullar Arap yarımadasındaki insanların niteliğini ve zevk duygusunu da etkilemiştir. Şiiri ve anlatı sanatını seven Arap insanının (Hz. Muhammed ve devamındaki Halifelik döneminde bile ki bu dönemde İslam imparatorluğu en parlak seviyesine ulaşmıştır) ozanları ve masal/hikâye anlatıcılarını dinleme eğilimleri hiç azalmamıştır (Bebel, 2011: 142) fakat Halifeliğin Emevilere geçmesiyle birlikte Arapların yaşama tarzındaki sadelik hissedilir biçimde yok oldu. Augus Bebel bu durumu şöyle özetlemektedir:

> *"Hıristiyan Bizans sarayını örnek alan Araplar en güzel köle kadınlarla doldurulmuş ve harem ağalarının beklediği büyük haremler kurdurttular. İnsanın bedensel duygularını harekete geçiren hazlar, cinsel haz, şarkı, müzik ve şiir sanatı, büyük ziyafetler ve içki âlemleri gerek halifenin ve gerekse imparatorluğun önde gelen büyüklerinin saraylarında doruğa ulaştılar. Erkek ve kadın şarkıcılarla, müzikçilerle, ozanlarla, her türden sanatçıyla sonu yoz çılgınlığa varan bir kült yaratıldı. Bir şarkı ya da şiirle halifenin ya da büyüklerden birinin beğenisini kazanan kişi, sultanlara layık ödüllerle mükâfatlandırılmayı umabilirdi. Safahatın her türü, dinin yasaklarına karşın alabildiğine yaygınlaşmıştı. Halifelerin çoğu, Kuranın sünnetinde her ikisi de "şeytanın işi ve kötülükleri" olarak tanımlanan şarap ve kumara, öylesine büyük bir tutkuyla bağlıydılar ki, bu uğurda devlet kasasını boşaltmaktan çekinmezler, devlet işlerini yapamayacak duruma gelinceye kadar içki içerlerdi"* (Bebel, 2011: 101).

Halifeliğin Emevilere geçmesiyle birlikte toplumun her alanında hissedilen yozlaşmanın saray kültürüne de sıçradığı görülmektedir.

Tarih boyunca farklı coğrafyaları kendilerine yurt edinen Türkler yaşadıkları coğrafyanın etkisini düzenledikleri şölenlere de yansıtmışlardır. Türklerin en son yerleşim yeri olarak Anadolu da Bizans'ın etkileri düzenlenen seyirlik oyunlarda ve şölenlerde kendisini hissettirmiştir. Zaten Türklerin ilk düzenledikleri oyunlarda Rum sanatçıların çoğunlukta olması da bu tezi kuvvetlendirir. Türkler sadece coğrafi olarak değil Orta Asya'dan taşıdıkları dil ve kültür unsurlarını da Anadolu'daki şölenlere taşımışlardır. Orta oyununun kökenleri de Orta Asya'ya dayanır. Şamanların bu oyunda dans etmesi, vantrilok gibi karnından ses çıkarması, saz çalıp, şiir okuyup

hikâye anlatması Anadolu'daki seyirlik oyunlara da sirayet etmiştir (And, 1983: 7-8). Kars'da bugün bile oynanan "Köse" adlı seyirlik oyun bu durumu gözler önüne sermektedir:

> *"İki oyuncudan biri üstüne kısa ak don üzerine ak bir koyun postu geçirmiş, sırtına da büyük bir kambur yapmıştır. At yerine geçmek üzere bacaklarının arasında bir sopa, elinde de kamçısı vardır. İkinci oyuncu birincinin kardeşidir, kılığı ona benzerse de sırtındaki post karadır, elinde de kamçı yoktur. Oyunun üçüncü kişisi kadın kılığına girmiş birinci erkeğin kızı, dördüncü kişi ise domuz olmuştur. Bar oynanırken 1. erkeğin kızını ikincisi kaçırır, bu yüzden ikisi arasında kavga çıkar, birinci erkek kardeşini öldürür. Ölüyü diriltmek için çeşitli girişimlerden sonra 1. Erkek kamçıyı alıp yatan kardeşine vurarak onu diriltir. Hep birlikte dans ederler sonra da domuzu vurup kendilerine şölen çekerler"* (And, 1983: 8).

Metin And bu oyunda kamçıyla ölü diriltme sahnesinin şamanlara neden "kam" da denildiğini göstermesi açısından önemli olduğunu belirtmektedir (And, 1983: 8).

Genel olarak değerlendirildiğinde; Türklerin Müslüman olmadan önce Orta Asya'da dini olarak nitelendirilen şölenler, din dışı kategorisinde değerlendirilebilecek toylar düzenledikleri görülmektedir. Toy ve şölenlerde ozanlar kopuzlarıyla kendilerine yer edinmişlerdir. Şölen ve toylarda fakirler en güzel biçimde giyindirilir ve doyurulur, borçluların borçları ödenirdi. Bu bağlamda kavramsal olarak komünizmi çağrıştıran bir yapı görülmektedir fakat şölenin sahip olduğu ikinci boyutta ise her şey bu kadar tozpembe değildir. *Potlaç* olarak da değerlendirilebilecek yağma şölenleri devletin yıkılmasına kadar uzanan bir sürece neden olmuştur. Türklerin İslamiyet'i seçmesiyle birlikte şölen algısı da değişmiştir. İçkinin yasaklanmasıyla birlikte Peygamberimiz ve dört halife dönemlerindeki sade yaşam Emeviler ile birlikte bütün Müslüman coğrafyasında kurulan meclislerde şarabın eksik olmadığı şatafatlı şölenlerin yapılmasına neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda da gerek padişahlar gerekse paşalar işret meclisi adı verilen Yunan sempozyumlarını andıran şölenler tertiplemişlerdir. Osmanlıda sarayın ve halkın şölen algısı farklıydı. Halk daha çok Karagöz-Hacivat ve orta oyunu gibi geleneksel unsurların barındığı türleri şölenlerine dâhil etmiştir.

1.2.4. Türk-Müslüman Toplumlarla Avrupa Toplumlarında Şölen Kültürü Karşılaştırması

Yeryüzünün çeşitli coğrafyalarında yapılan şölenler genel yapı itibariyle özellikle ilk çağda pek çok benzerlikler taşımaktadır. Hem Türk-Müslüman toplumlar hem de Avrupa'daki toplumlar geçmişten getirdikleri gelenekleri kültürel bir olay olarak şölenlerde ritüel pratikler dediğimiz unsurlarla eğlenceyi birleştirirler. Sözü geçen kültürel ya da dini olaylar olarak; kıtlık, bolluk, düşmana karşı kazanılan zafer, dini ve takvimsel olaylar gösterilebilir.

Hem Hristiyanlığa geçişten önce Avrupalılar tarafından Pagan kültleri hem de Müslümanlık öncesi Şaman unsurlar Türkler tarafından en çok şölenlerde sürdürülmeye devam edilmiştir. Bir toplumda din değiştirilirken en önemli etken toplumsal güçlerdir. Yeni dine geçerken toplum o zamana kadar sahip olduğu değerler etrafında oluşturduğu yaşamı terk etmek istemez bu yüzden eski dinine ait kültleri yeni dine uyarlar. Bunu yapmanın en kalıcı yolu da bu kültleri toplumun her kesiminden temsilci barındıran şölenlerdir. Şölenler sayesinde bu kültler gelecek nesillere de aktarılarak, toplumsal hafıza meydana getirilir.

Bu şölenler arasında baharın gelişini müjdeleyen hem takvimsel döngüye hem de dini motiflere sahip olanlar ilk akla gelenlerdir. *Akitu*, *Nevruz* ve *Maslenitsa* şölenleri farklı coğrafyalarda fakat yakın tarihlerde aynı amaçla ve büyük benzerliklerle kutlanan şölenlerdir. Sözü geçen şölenlerde dini ve profan unsurları bir arada görmek mümkündür. İbrahimi dinler öncesinde de düzenlenen bu şölenlerde şaman ya da onun başka toplumlardaki formu olarak da düşünülebilecek hali olan pagan kültleri görmek mümkündür.

Hem Avrupa hem de Türk toplumlarında sadece neşeyle kutlanan şenliklerde değil, ölüler için düzenlenen şölenlerde de birçok ortak unsura rastlanılmaktadır. Cenaze evi sahibinin evinde yemek verilmesi, şiir okunup, müzik icra edilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Yunan kültüründeki *symposion* kavramının Antik Roma'da *comissatio*, Endülüs ve İspanya kültürlerindeki (İkisinin hem aynı hem de farklı kesime hitap ettiği

düşünüldüğü için ayrı ayrı belirtilmiştir) *Flamenko* ve Osmanlı'daki *işret meclisi*yle oldukça fazla ortak pratiğe sahip olduğu da tespit edilmiştir.

Ortaçağ'da hem Doğu hem de Batı coğrafyalarındaki devletler çoğunlukla patrimonyal yapıda oldukları için şölenlerin kontrolü de iktidar sahiplerinin elindedir. Bu yüzden erk sahipleri hem kendi güçlerini devam ettirmek hem de halkı özellikle de savaş ya da zor koşullar altında bir arada tutmak için sıklıkla şölenler tertiplemiştir. Yunan şölenlerinde iktidar sahipleriyle halk aynı koşullarda eğlenir, Roma'da ise sınıf ayrımı keskindir. Türk şölenleri de bu açıdan Roma şölenlerine benzer. Bu şölenlerin aktörlerinden bir tanesi hem Doğu hem de Batı toplumlarında adı değişse de mevcudiyet sahibi olan saz şairleri ya da bizdeki adıyla âşıklardır.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞÖLEN AKTÖRÜ OLARAK ÂŞIK VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ

2.1. Âşık

Halk ozanları Türk toplumunda önemli bir konuma sahiptir. Yüksek zümrenin halkı temsil etmeyen mazmun ve kalıplarının aksine halkın ümidini, isyanını, isteğini, derdini mısralarıyla dile getiren halk ozanları olmuştur. Orta Asya'dan beri Türk toplumunda yer edinen halk sanatçıları/ozanlar çeşitli Türk boyları tarafından farklı isimlerle anılmıştır. Altay Türkleri "Kam", Azeriler "Aşig", Başkurtlar "Ğaşig", "Bulıvsı", Kazaklar "Âşık", "Ğaşık", "Akın", "Çırav", Kırgızlar "Âşık", "Bahşi", "Baksı", "Akın", Özbekler "Âşık", "Huştar", Tatarlar "Ğaşıyk", "Buluçı", Türkmenler "Bağşı", "Âşık", Uygurlar "Âşık" Yakutlar "Oyun", Tonguzlar "Şaman", Oğuz Türkleri ise "Ozan" demişlerdir. Ayrıca büyücülük ve hekimlik gibi uğraşlarda da bulunarak toplumda yardımsever olarak da tanınmışlardır (Yardımcı, 1998: 97; Sakaoğlu, 2014: 25). Geleneksel toplumlarda örneğin yenilgiyle sonuçlanan bir savaş ozanın olaya kendini yeterince vermemesi ya da esinlenme konusunda yeteneksiz olmasına bağlanabilirdi. Ozan taşıdığı misyon gereği okuduğu şiiri, çaldığı sazı ya da söylediği şarkıyı eksiksiz bir biçimde icra etmek zorundaydı (Eliade, 2001: 46-47).



Eski Türk "ozan"larının resmedilişi (Banarlı, 1983: 42).

Banarlı, ilk şairlerin bu tarz vasıflara sahip olmasına sebep olarak o zamanın toplumlarında iş bölümü kavramının henüz tam olarak yerleşmemesini gösterir. Toplumun aydın kesimi olarak kabul edilen ozanlar, toplumun maddi ve manevi ihtiyaçlarına cevap verenlerdir. Bu anlayış Türklerin Müslümanlığı kabul etmesinden sonra da devam etmiştir (Banarlı, 1971: 42). Günümüzde de ileride de değinileceği üzere âşıklar özellikle din adamlığı misyonlarının sürdüğüne inanmaktadırlar.

Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önceki edebiyatı Çin, Hind ve İran tesiri altındaki birkaç önemsiz çeviri dışında genellikle sazla söylenen halk şiirlerinden oluşurdu. Hakandan toplumun en önemsiz kişisine kadar herkese hitap eden bu şiirleri kopuz adı verilen sazıyla ozanlar söylerdi. Oba oba gezen ozanlar kahramanlık menkıbeleri, destanlar ve türkülerini özel ya da genel toplanışlarda icra ederdi. Sihirbazlık ve falcılık da yaptıkları bilinen ozanlar sığır, yuğ ve şölen merasimlerinde mutlaka hazır bulunurlardı (Köprülü, 1976: 11).

Altay ve Yakut şamanlarının aksine Kırgız ve Kazak baksıların giydiği özel bir elbise ya da cübbeleri yoktur. Bir kısmı alâmet perçem ya da külahlarına taktıkları kuş tüyleriyle tanınırlardı. Bir kısmı ise kendilerini halktan ayırt etmek için özel hiçbir şey giymezler. Kazak baksılar kopuz, Altaylılar ise davul çalar. Kırgız kadın ozanlara "bübü" denilirdi (Radloff, 2008: 296). Kazak ve Kırgız gibi kandaş toplumlarda *as* adı verilen ölen bir kişi için tertiplenen şölen ile çeşitli şölenlerde *akın* adı verilen saz şairleri şiirlerini söylerler ayrıca kabile kabile dolaşarak kabilelere övgülerini dizelerle dile getirirler (Hassan, 1985: 201).

Bir Türkmen rivayetine göre Nadir Şah zamanında *purhan*ların (saz şairi, kam) türkü söyleyerek delileri tedavi ettikleri söylenir. Ayrıca *purhan*ların develeri sakinleştirmek, koyunları durdurmak ve çeşitli hastalıkları tedavi etmek için efsunlu türküler söylediği de kaynaklarda geçer (Radloff, 2008: 297). Sadece Türk toplumunda değil, dünya üzerindeki pek çok toplumda ozanların saz çalmak ve şiir söylemek dışında işlevleri vardır. Örneğin, Büyük Okyanus'taki ada topluluklarından birisi olan Polinezya kültüründe hamile olan prenses doğum sürecine girdiğinde bir ozan tarafından hazırlanan dinsel tören şarkısı ezberlenmek üzere *hula* adı verilen dansçılara verilirdi. Bu dansçılar bebek doğana kadar şarkıyı aralıksız söylerlerdi (Eliade, 2001: 38). Bunun dışında ozanların toplumda kanaat önderi gibi vasıfları da

bulunmaktadır. Ozanların ve âşıkların işlevlerine tezin ilerleyen kısımlarında sıkça değinilecektir.

Bir fikri topluma aşılamak için sanatçılardan ve sanattan faydalanmak oldukça yaygın bir biçimde görülen bir durumdur. İslamiyet de Türkler arasında yayılırken, İslâm'ın gereklerini halka daha iyi benimsetmek için Türklerin İslamiyet öncesinden beri beraberinde getirdiği âşıklık geleneğinden faydalanmıştır. Çünkü âşıklar, halk kitleleri üzerinde oldukça inandırıcı bir etkiye sahiptirler. Arap yarımadasında doğan iptidai İslam'ın Hristiyan, Hint rahipleri ve Eflatun sistemiyle ele alınışı olan tasavvuf da halkı etkilemek için aynı yolu izlemiştir (Başgöz, 1956: 9). Din ve tasavvuf konusunu ele alan halk ozanları İslam dinini, bağlı bulundukları dergâh, tekke ve tarikatlar bağlamında ele almışlardır. Yunus Emre, Âşık Paşa, Hacı Bayram, Eşrefoğlu Rumi gibi ozanları bu gruba dâhil edebiliriz. Pir Sultan Abdal ve Kaygusuz Abdal'ı ise Bektaşilik inancını dile getirenler olarak sıralayabiliriz (Makal, 1986: 11).

Âşıklık geleneğinden bahsetmeden önce âşık/âşıklık ve gelenek kelimeleri üzerinde ayrı ayrı durmak konunun daha iyi anlaşılması açısından daha faydalı olabilir.

Âşık sözcüğünün ilk kullanımı Nabi Kobotarian'ın belirtiğine göre bazı araştırmacılar tarafından 13. yüzyıl, bazılarına göre ise 15-17. yüzyıllara denk gelmektedir. 13. yüzyılın sonuyla 14. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşayan Ali Âşık Paşa âşık sözcüğünü kullanan ilk şair olarak gösterilir. 15 ve 16. yüzyıllarda Ahmet Çelebi ve İbrahim isimlerinde âşık sözcüğüne de yer vermişlerdir (Kobotarian, 2013: 69). "Âşık" sözcüğünün bilinen diğer anlamları da hayvan dizindeki kemik ve sazı akord etmeye yarayan küçük tahtadır (Kobotarian, 2013: 70).

Âşık kelimesinin kökeni hakkında birçok varsayım bulunmaktadır. Veled Çelebi ve Köprülü kelimenin kökeninin "ışık"tan geldiğini belirtirlerken, Ahmet Tal'at'a göre kelime "yüreği aşk ile yanan", Hüseyin Kazım Kadri ise "gönül veren" anlamını taşıdığını belirtmektedirler (Aktaran: Milliyet Edebiyat Ansiklopedisi, 1991: 31).

Ali Alparslan âşığı (1992: 619) *"çaldığı saz ile kendisinin ve başkalarının şiirlerini söyleyen şair-çalgıcılara yani saz şairlerine verilen bir unvandır"* biçiminde betimleyerek âşıklığı sadece saz şairliği olarak tanımlamaktadır. Kısmen doğru

olmakla birlikte içerdiği unsurlara yer vermemesinden dolayı bu tanım oldukça yetersiz görünmektedir. Sakaoğlu da Alparslan'a benzer biçimde aşığın saz çalması gerekliliğine vurgu yapsa da doğaçlama şiir söyleyebilmesi, diğer âşıklarla atışma yapabilmesi ve edebiyatın kendine özgü kurallarına uyması gibi unsurları ekleyerek görece iyi bir tanım yapmıştır. Sakaoğlu, ayrıca aşığın yukarıda belirtilen özelliklerin hepsine haiz olmasının pek de mümkün olmadığını belirtmektedir. Bir sanatkârı âşık olarak isimlendirmenin genellikle halk tarafından yapıldığını belirten Sakaoğlu, bu duruma örnek olarak 21. yüzyıl âşıkları Kadirlili Âşık Halil Karabulut ve hemşerisi Abdülvahap Kocaman'ın her ne kadar halk şairi ya da kalem şairi olarak bilinseler de halk tarafından şiirlerindeki duygu yoğunluğu yüzünden âşık olarak adlandırıldıklarını belirtmektedir (Sakaoğlu, 2014: 15).

Bilindiği üzere bir kısım âşık saz çalmamaktadır. Bu yüzden bu tarz bir genelleme yapmanın yerinde olmadığı belirtilebilir. Bülent Arı âşığı tanımlarken Alparslan'ın aksine Sakaoğlu'nun tanımını genişleterek aşığın özellikleri üzerine bir tanım yapma tercihinde bulunmaktadır: *"Usta-çırak ilişkisinde yetişen, irticali yeteneği olan, bade içtiği düşünülen, atışma yapabilen, ya da bunların bir kısmını bünyesinde bulunduran şairlere âşık"* (Arı, 2009: 27) denildiğini belirten Arı'nın tanımından da anlaşılacağı üzerine aşığın yukarıda sözü edilen özelliklerin hepsine birden sahip olması beklenemez.

Âşığı mekân üzerinden tanımlama yolunu seçen Artun'a göre âşıklar *"kervansaray, panayır, konak, kışla, saray, kahvehane vd. yerlerde kırsal yörelerde köy odalarında, düğünlerde, toplantılarda, derneklerde sazlarıyla usta malı ve doğaçlama şiirler söylerler"* (Artun, 2001: 56).

Umay Günay, âşıklığı "bade içme" üzerinden tanımlamıştır:

> *" Maddi ve manevi bir sıkıntı sonunda çoğunlukla kutsal sayılan bir yerde uyku ile uyanıklık arasında görülen rüyada pir elinden içilen bade veya yenilen bir gıda maddesi ile şiir söyleme kabiliyeti yanında saz çalma ve dini bilgiler öğrenildikten başka dünya ahiret sevilecek bir sevgili ile karşılaşırlar. Halk şairleri gördükleri bu rüya ile olgun bir kişiliğe kavuşurlar. Rüya sonucunda hem Tanrı aşkı hem sevgilinin aşkı ile yanarlar: bunun yanında derin bir din*

bilgisine sahip olurlar. Uyandıkları anda çok kere bir başka âşık tarafından sorguya çekilirler. Bu sorulara saz eşliğinde kusursuz nazımla ve doğru cevaplar vererek, başlarından geçenleri de anlatarak "âşık" olduklarını ispatlarlar ve çevrelerinden saygı görmeğe başlarlar" (Günay, 1992: 20).

Günay'ın sözlerinden âşık olmak için rüyada bade içmenin şart olduğu görülmektedir fakat bade olayı âşıklar arasında da üzerinde sıkça tartışma yaşanan bir husustur. Bir kısım âşık bade içmenin şart olmadığını önemli olanın ilham olduğunu ve bu ilhamın rüyada olmak zorunda olmadığını belirtmektedir.

2.2 Aşıklık Geleneği

Gelenek kelimesini tanımlarken genel tavır kültür ekseninde bir tutum sergilemektedir. Gelenek tanımlarına baktığımızda Nilgün Çelebi geleneği tanımlarken nesilden nesile aktarılan insanın her türlü pratiğine, inancına, kurum ve araç-gerecine dikkat çeker yani geleneği toplumun ortak mirasının tamamını ya da bir kısmını meydana getiren kültür unsurları olarak görür (Çelebi, t.y. : 36). Özkul Çobanoğlu da kuşaktan kuşağa taşınması gereken unsurlara dikkat çekerek *"teorik olarak en az bir kuşaktan diğerine sözle, görülerek veya gösterilerek gözle öğrenime dayalı olarak geçen ve toplum hayatı için de süreklilik kazanan unsurların geleneksel olarak"* (Çobanoğlu, 2000: 53) isimlendirildiğini belirtir.

Geleneği, nesilden nesile aktarılan töreler, davranışlar, alışkanlıklar ve kültürel kalıntılar olarak ele alan Doğan Kaya'ya göre muhafazakârlık geleneğe bağlılıkla doğru orantılıdır. Ancak kapalı toplum yapısına sahip köyler radyo, televizyon, gazete, vs. gibi kitle iletişim araçlarıyla açık toplum olma yönünde ilerlerken geleneklerinde çözülmeler baş gösterir. Geleneklerde farklılaşmalar kaçınılmaz bir hal alır (Kaya, 2000: 13).

Âşıklık ve gelenek hakkında fikir sahibi olunduktan sonra âşıklık geleneğinin ne olduğuna bakılabilir. Âşıklık geleneğini Erman Artun şöyle tanımlamaktadır: *"Âşıklık geleneği, Türk kültür varlığının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Âşıklık çağlar süren deneyimlerden geçerek biçimlenmiş, kendine özgü icra töresi, geleneğe dayalı yapısı, âşık olmak ve sürdürmek için uyulması gereken kuralları olan bir gelenektir"* (Artun, 2008: 9).

Âşıklık geleneğine dâhil olmanın da gelenek içinde kalmanın da kendine özgü kuralları vardır. Latife Kaynak bu kuralları şöyle sıralar:

> *"Âşıklık Geleneği, bir usta-çırak ilişkisi içerisinde devinim gösterir. Âşıkların eğitim gördükleri yer belirli bir okul değil kahvehaneler, düğünler, köy odaları gibi asıl icra ortamlarıdır. Aday âşıklar bu ortamlarda, geleneğin bütün erkân ve usulünü öğrenir. Her bir âşık kendine bir mahlas edinir. Âşık olmak bir yetenek olduğu kadar aynı zamanda ilahi bir yetidir. Çünkü âşık, rüyasında bade içerek âşıklığa ilk adımını atar. Yine her bir âşık, irticalen söz söylemede ve saz çalmada mahir olmalıdır. Gerçi son dönemlerde her ikisini de kendinde bulunduran âşıklar azdır. Yine en önemli kurallardan biri âşıkların hikâye anlatma ve tasnif etmesidir"* (Kaynak, 2015: 1570).

Bazı âşıklar usta-çırak ilişkisinden geçmez. Bunun yerine kendilerine bir aşığı örnek alırlar ve zamanla örnek aldıkları âşık gibi söylemeye başlarlar. Her ne kadar örnek alınan aşığın şiirleriyle muhteva ve biçim yönünden bir özdeşlik sağlansa da ustanın hal ve hareketleri ve saz çalış biçimi gibi konularda bir eksiklik hissedilir. Usta-çırak ilişkisinde ustanın çarşı pazar gibi ihtiyaçlarına bile yardımcı olan çırağın oluşturduğu aidiyet hissinin manevi ustalık olarak nitelendirebileceğimiz bu hususta sağlanması pek mümkün görünmemektedir. Ayrıca âşıklık kolu ya da mektebi olarak da bilinen aynı âşıklık geleneğinin nesilden nesile aktarılmasında da sorun teşkil etmektedir.

Âşık kolları genellikle ilgili kola ismini veren âşıkla başlatılır fakat bazı kollarda merkez ismin de ustası vardır. Örneğin Ruhsati'nin ustası Kusurî, Şenlik'in Nuri, Huzurî'nin ise İznî olmasına rağmen, güçlü şiirleriyle ustalarının önüne geçmiş ve sonraki âşıklar üzerinde ustalarından daha büyük etkiler bırakabilmişlerdir. Azerbaycan'da âşık koluna "mektep" denilmektedir. Elesker ve Âşık Alı mektebi örnek olarak gösterilebilir. Öyleyse nedir kol? Doğan Kaya bu açıklamaların ardından âşık kolu için şu tanımı yapmıştır: *"Çıraklık geleneği içinde, birbiri ardına yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta aşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mekteptir"* (Kaya, 2000: 14).

Diğer bir husus da bade içme geleneğidir. Bilindiği gibi her âşık bade içmez ve irticalen söyleme yani doğaçlama yeteneğine sahip değildir.

Âşıklığa ilahi bir misyon yükleyen Köprülü ise, 19. ve 20. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunda halkın saz şairlerini âşık olarak adlandırdığını ve aşıkların maddi ve cismani aşktan ruhani veya manevi bir aşka ilerlediklerini, saz çalıp şiir söylemeyi ise dini bir unsurdan, mürşit, pir ya da bizzat Hızır Peygamberden rüyada öğrendiklerini anlatan menkıbeler bulunduğunu söylemektedir. Böylece âşıklar halk tarafından "hak âşıkları" olarak da bilinmektedir. Halk tarafından bu kadar ilgi gören âşıklık, toplumun yüksek sınıfı olarak görülen zümresinde pek itibar görmez (Köprülü, 1962: 12-14). Saz şairleri ise kendilerini birçok bakımdan yüksek sınıfın hayranlık beslediği klasik şairlerden üstün görmektedir. Bu duruma sebep olarak irticalen herhangi bir kafiye üzerine manzume söyleyebilmelerini ve saz çalabilmelerini göstermektedirler. Gerçi 19 ve 20. yüzyıllarda meslekten yetişmemiş olan âşıklar saz çalamamaktadır (Köprülü, 1962: 18-19). Bu bakımdan Köprülü, âşıkların kendilerini iki gruba ayırdıklarını nakleder: Yüksek zümreye has şiirler yazan "kalem şairleri" (klasik şairler) ve halk toplantılarında doğaçlama şiirler üretip onları çalıp söyleyen meydan ya da saz şairleri (Köprülü, 1962: 18). Saz çalmayan Bayburtlu Zihni, Dertli, Emrah, Çankırılı Zâhmi, Yozgatlı Nâzi gibi sadece şiir söyleyen âşıklara da "kalem şuarası" denilmekteydi (Kabaklı, 2008: 13; Karataş, 2011: 64).

Sözlü kültür ortamında meydana gelen, cönklere[7] kaydedilerek günümüze kadar ulaşan temelleri İslam öncesi döneme dayanan "Âşık Tarzı Şiir Geleneği" hem içerik hem de biçim açısından Türk milli kültürünü yansıtan unsurlara yer vermektedir. Âşıklar kendilerinin veya halkın duygu ve düşüncelerini aktarırken toplumun kültürel unsurlarını eserini oluştururken bir araç olarak kullanır. Şiirleriyle bu kültürel unsurların nesilden nesile aktarılmasını sağlar. Birer kültür unsuru olarak insanın insanlarla, diğer canlılarla, doğayla ve birçok durumla ilgili kanaatlerinin sözel bir ifadesi olarak betimlenebilecek inançlar ve bu sözel ifadenin gösterim ya da ayin sırasında ifade ediliş biçimi olan ritüeller toplumun sosyal hayatında önemli bir yere

[7] Cönk: Halk edebiyatı üzerine yapılmakta olan araştırmaların önemli bir kaynağı olan, el yazması defter özellikle koşma, mani, atasözü, destan, türkü, ağıt, ilâhî, nefes gibi saz şiiri ve folklor terimlerini içermektedir. Çoğunlukla meşin kaplı, değişik renklerde kâğıtlardan meydana gelen, dikdörtgen biçimdedir (Kabaklı, 2008: 14).

sahiptir yani inanç ve ritüellerin devamı kültürün devamıyla eşdeğer tutulabilir (Özdemir, 2011: 190-191). Günümüzde ise âşıklığın en önemli ritüeli olan usta-çırak ilişkisinin neredeyse ortadan kalktığını görmekteyiz. Bu yüzden âşıkların birçoğunun ritüellere hâkim olmadıkları için geleneğin eskisi kadar canlı olmadığı söylenebilir. Araştırmanın uygulama bölümünde bu konu hakkında detaylı bilgi verilecektir.

2.3 Tarihsel Süreç İçinde Aşıklık Geleneği

Türkler tarih boyunca geniş bir coğrafyada yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Orta Asya'dan yani Türkistan olarak da tabir edilen yerden Batı'ya doğru yola çıkıp Anadolu'ya geldiklerinde, yaşam tarzlarını da beraberinde getirmişlerdir. Uzun süren savaşlar geleneklerin bir kısmının yok olmasına sebep olsa da bugün hâlâ onların izlerine rastlamak mümkündür. Türkistan'ın ozan/baksı geleneği de bunlardan bir tanesidir (Sakaoğlu, 2014: 35). Türk halk kültüründe önemli bir yere sahip olan ozan-baksı edebiyatının devamı olarak kabul edilen âşıklık geleneği Orta Asya'dan günümüz Türkiye'sine uzanan köklü bir geçmişe sahiptir (Bayraktar, 2014: 22).

Âşık edebiyatı hakkında tarihsel bilgilere 1072 yılında Kaşgarlı Mahmut tarafından yazılan Divanü Lügatit'i Türk, Hacı Bektaşı Veli, Sarı Saltuk, Hacı Bayram Veli ve Mevlâna ile ilgili menakıpnameler, din uğruna yapılan savaşları anlatan destanların olduğu gazavatnameler, bir şehrin güzelliğini anlatan şehrengizler, Manas ya da Oğuz Destanı gibi destanlar, mecmualar ve cönklerden ulaşmaktayız (Yardımcı, 1998: 213).

Bilinen en eski tam metin olarak bulunan âşık şiiri Baykan adlı şairin Timur'un Kars'ı işgal ettiği sırada yani 1386 yılında ya da birkaç sene sonra söylediği anlaşılan sekiz hanelik "Dâsıtân-ı Sukût-ı Kars" isimli şiirde, Timur "Kağan-ı Tatar" olarak anılmıştır (Sakaoğlu, 1984: 94; Aktaran: Sakaoğlu, 2014: 35, 49).

Kimin tarafından yazıldığı belli olmayan şiirler anonim halk şiiri olarak, yazan kişinin belli olduğu şiirler ise âşık şiiri olarak kabul edilmektedir. İslamiyet öncesi dönemde ozan, baksı ve kam gibi isimlerin ürünü olan bu gelenek yazıya nakledilmediğinden dolayı yavaş yavaş son bulmuştur. Sözlü geleneğin ürünleri olarak halk şiirleri birçok kaynaktan elde edilen veriler sayesinde geleneğin çok eski tarihlerden günümüze ulaştığını göstermektedir. Bir süre sözlü olarak devam eden bu

geleneğin ürünleri özellikle 13. yüzyıldan itibaren yazıya da geçirilerek günümüze kadar gelmiştir. 19-20 yüzyıllardan itibaren ise elde bulunan kaynaklar sayesinde kolay bir şekilde takip edilebilen âşık tarzı şiir geleneği bazen usta-çırak ilişkisi içinde de günümüze kadar geleneksel formunu korumuştur fakat günümüzde geleneğin sürdürülebilirliği hususunda bir takım sorunlar bulunmaktadır (Göde, 2009: 397). Bu konu çalışmanın ilerleyen kısımlarında detaylandırılacaktır.

Tarih boyunca göçebe bir yaşam tarzı benimseyen Türkler bu sayede geniş bir coğrafyaya yayılmışlar ve birçok kültür ve inanç sistemini benimsemişlerdir. Kurdukları bu uygarlıklar kendisine özgü gelişen bir edebiyat da ortaya çıkarmıştır. Orta Asya'dan Anadolu'ya geçiş sürecinde halk şairleri de geleneklerini yeni toprakların kültürüyle bir sentez oluşturmuşlardır. 20. yüzyıldan itibaren tekkeler kapatılarak âşıkların ordudaki görevlerine son verilmiştir. Böylece âşıklar korumasız kalmışlardır. Bu yüzyılda âşık edebiyatında bir gerileme söz konusudur. Âşıkların büyük şehirlerde sahip oldukları şöhretleri yavaş yavaş kaybolmuştur. Âşıklar ayakta kalabilecekleri yaşam alanı olarak taşraları seçmişlerdir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, ancak yüzyılın ikinci yarısından itibaren âşık edebiyatında bir canlanma görülmüştür. Âşık Veysel, Yaşar Reyhanî, Murat Çobanoğlu, Zülalî, Şeref Taşlıova dönemin öne çıkan saz sanatçılarıdır (Bahadır, 2015: 19-20). Kağızmanlı Recep Hıfzî, Âşık Mehmet, Bayburtlu Hicranî, Rüstem Alyansoğlu, Borlu Kemalî de 20. yüzyılın öne çıkan âşıkları arasında gösterilebilir (Sakaoğlu, 2014: 28).

Türk halk edebiyatında zaman içinde çağın şartlarına göre bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Böylece yeni türler de ortaya çıkmıştır. Buna örnek olarak Âşık edebiyatını gösterebiliriz. Divan şiiri ile halk şiirinin bir sentezi olan fakat yine de iki türün de geleneksel biçimine uymayan 18. yüzyılda ortaya çıkan bu yeni edebiyat kolunun alanda kendine ciddi bir yer edinmesi 19. yüzyılı bulmuştur. Âşık Edebiyatında *"Mani, türkü, destan gibi bilinen şekillerin yanı sıra; semai, kesik kerem, divan, kalenderi, müstezat, dübeyit, kayabaşı gibi yeni şekiller de ortaya çıkmıştır"* (Yücel, 2012: 2). Sakaoğlu'na göre belki de bütün saz şairlerinin yarısından fazlası bu yüzyılda eser vermiştir. Usta-çırak ilişkisindeki en güzel form olan âşıklık kolunun en güzel örnekleri bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Emrah ve Ruhsati kolları bu duruma

örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Dadaloğlu, Dertli, Seyranî ve Sümmanî de bu yüzyılda yaşayıp eserler vermişlerdir (Sakaoğlu, 2014: 27).

Bu alanda çalışma yapan birçok bilim insanı her ne kadar âşıklık geleneğinin kökenlerinin Orta Asya'ya dayandığını kabul etse de bugün algıladığımız anlamına ancak 16. yüzyılda ulaştığını belirtmektedirler. Latife Kaynak'a göre (2015: 1564) Âşık tarzı edebiyat geleneği, 16. yüzyılda özellikle Doğu Anadolu bölgesi ve Azerbaycan bölgesinde oluşmaya başlamıştır. 16. yüzyıldan itibaren Âşık edebiyatı, hızla yayılmış ve devletin üst kademelerinde de kendine yer edinmiştir. Kaynak'a benzer şekilde alanda araştırma yapan neredeyse bütün bilim insanları âşık edebiyatı için 16. yüzyılı milat kabul etmiştir. Nitekim Yardımcı da bu yüzyıldan itibaren dini ve tasavvufi edebiyatın etkisiyle "ozan" isminin tamamen terkedilerek "âşık" teriminin kullanıldığını belirtmektedir ki bu dönemde divan şiirinin mutlak hâkimiyetine rağmen bazı âşıklar yüksek zümre olarak kabul edilen insanlar arasında ve hatta sarayda bile kendilerine yer edinme şansı edinmişlerdir (Yardımcı, 1998: 212-213). Çığlık da (2014: VII) 16. yüzyılda geleneğin temsilcilerinin ozan ya da baskı olarak değil, âşık olarak kabul edildiğini belirtmektedir. Yine İlhan Başgöz de 16. yüzyıldan itibaren göçebe yaşamın terk edilerek yerleşik düzene geçilmesinin ve toplum içinde yaşanılan çatışmaların artmasının destan anlatıcısı "ozan"ın yerine "âşık"ın geçmesine zemin hazırladığını belirtir. Başgöz'e göre (1956: 8), bu yüzyıldan itibaren "kopuz" yerini "saz"a, epik şiirler yerini "koşma"lara bırakmıştır. Özgen Keskin (1984: 8) ise âşıklık geleneğinin on beşinci yüzyılın ortalarında başladığını ve buna sebep olarak da İslam kültürünün etkisini göstermektedir. Özkul Çobanoğlu da (2007: 13) "Âşık Tarzı"nın 16. yüzyılda Türk-Müslüman kurumu olan kahvehanelerde ortaya çıkıp taşraya geçtiğini belirtmektedir. Çobanoğlu'nun görüşlerini destekleyen Çığlık da (2014: 9) 16. yüzyıldan itibaren âşık edebiyatının en yaygın olarak icra edildiği kahvehanelerde irşattan ziyade günlük konuların işlenmeye başladığını ve hak aşığı olmak yerine halk aşığı olmayı amaç edinen âşıklarla birlikte "Kahvehane Tarzı Âşıklık Geleneği"nin ortaya çıktığını belirtmektedir. Böylece 16. yüzyılda türleri ve icra biçiminin şekillendiği ozan yerine âşık terimini tercih eden âşıklık geleneğinin değişimini ve gelişimini tamamladığını belirtmektedir. Banarlı da âşık tarzı şiire ve şairlerine 16.

yüzyıldan itibaren rastladığımızı belirtmektedir (Banarlı, 1971: 627). Meydan Larousse âşık edebiyatını tanımlarken yine 16. yüzyıla vurgu yapar:

> *"XVI. yy. dan sonra Anadolu'da şehir ve kasabalarda, asker ocaklarında, esnaf teşkilatı içinde, konaklarda, kahvehanelerde, kervansaraylarda, tekke ve bozahanelerde gelişen, halk edebiyatından farklı, anonim halk edebiyatı ile tekke edebiyatı ve klasik edebiyatın etkisinde kalmış bir orta tabaka edebiyatıdır"* (Meydan Larousse, t.y. :218)

Pars Tuğlacı da âşık edebiyatının tanımını yaparken 16. yüzyıla vurgu yapmaktadır:

> *"XVI. yüzyıldan sonra Anadolu'da şehir ve kasabalarda, asker ocaklarında, esnaf teşkilatı içinde, konaklarda, kahvehanelerde, kervansaraylarda, tekke ve bozahanelerde gelişen, halk edebiyatından farklı, anonim halk edebiyatı ile tekke edebiyatı ve klasik edebiyatın etkisinde kalmış bir orta tabaka edebiyatıdır"* (Tuğlacı, 1971: 153).

Bahsedilen bu görüşlere belki de kaynaklık eden Köprülü, 1962 yılında yayınladığı "Saz Şairleri" eserinde, 16. yüzyıldan itibaren Oğuz Türklerinden itibaren İslâmiyet'in kabulünden önce ve sonraki dönemde görülen "ozan" adlı şair tipinin yerini Batı ve Doğu Anadolu'da âşık tipine bıraktığını belirtmiştir. Köprülü'ye göre bu değişim keskin bir biçimde olmamış hatta 18. yüzyıla kadar devam ettiğini, tekke ve klasik edebiyat unsurlarının kuvvetlenmesiyle de sona erdiğini ilave etmiştir (Köprülü, 1962: 33-34).

Bütün bu görüşler ışığında Yücel'in âşık edebiyatının başlangıç evresi olarak 18. yüzyılı göstermesi kafalarda soru işareti bırakmaktadır. Çığlık'a göre 18. yüzyıl âşık edebiyatının başlangıç evresi değil aksine zayıflamaya başladığı dönemdir: *"18. yüzyıl âşıkları 17. yüzyılın âşıklarının seviyelerine yetişememişlerdir. Âşık edebiyatı gerilemeye başlamıştır"* (Çığlık, 2014: 14).

19. yüzyıl âşıklık geleneğinin en çok öne çıkan özelliği âşıkların önceki dönemlere nazaran hükümetle daha yakın ilişkilerde bulunmalarıdır. Yeniçeri Ocağını kaldıran II. Mahmut'un âşıkları saraya alması, Abdülaziz'in son zamanlarına kadar loncaları da bulunan âşıkları sarayda kontrol etmek amacıyla âşık kâhyalarının

bulundurulması ve âşıkların sarayın propaganda faaliyetlerinde de etkin rol oynamaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Karahan, 1991: 550; Aktaran: Çığlık, 2014: 17-18). 20. yüzyıla kadar önemli bir mesleki zümre olarak kalmayı başaran âşıklar hükümetin kontrolünde imparatorluğun sosyal yapısı içindeki belli sınıfların sanat ihtiyacını karşıladılar (Meydan Larousse, t.y. : 218).

II. Mahmud ve Sultan Abdülaziz'in dışında IV. Murad ve IV. Mehmed de âşıklara özel ilgi ve alaka göstermişlerdir. Bu padişahlar arasında II. Mahmud döneminde âşıklar İstanbul Tavukpazarı'ndaki âşık kahvelerinde toplanırlardı. "Reis-i aşikan" denilen devletten maaş alan bir kişi âşık fasıllarını yönetirdi. O zamanlar âşık olabilmenin ön koşulu Tavukpazarı'nda "çerağ" olmaktı. Yeteneği olanlar önce "kalfa" olurdu. Daha sonra da "ehliyetnâme"sini alarak âşık olmaya hak kazanırdı. Bu unvan sayesinde âşıklar ülkenin tamamında hükümet tarafından korunup kollanırdı (Milliyet Edebiyat Ansiklopedisi, 1991: 30-31). Âşıklık geleneğinde 16. yüzyıldan önce ozan olarak bilinen âşıklar Osmanlı'nın kuruluş döneminde de sarayda kendilerine yer edinmişlerdir. Köprülü, Bertrandon de la Broquiére'in II. Murad'ı ziyaretinde sarayda "menestrel"lerin bulunduğunu onların Türk kültürüne ait "chanson de geste"[8] icra ettiklerini aktarmaktadır (Torcello, 1892: 192; Aktaran: Köprülü, 1934: 278).

2.4. Âşıklık Geleneğinin Sosyo-Kültürel Durumu

Ozanlar ve onların toplum içindeki işlevleri hakkında bilinen en eski bilgilere Kitab-ı Dede Korkut'ta rastlamaktayız. Toplum ozanlara müstesna vasıflar sunmuştur. Onların onayı olmadan nikâh kıyılamaması, savaşların başlayamaması ya da önemli kararların alınamaması bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Yücel, 2012: 2)

Günümüzde değişen kültürel yapıyı yakından takip etmeye çalışan âşıklar toplumun nabzını tutarak toplumun geçmişi hakkında bilgiler verip, gelecekle ilgili fikirlerini de paylaşarak halkın isteklerini, şikâyetlerini, duygu ve düşüncelerini eserlerinde işlemişlerdir. Bunu yaparken de sade bir dil kullanarak halktan

[8] Kimin yazdığı genel itibariyle bilinmeyen manzum ve epik betiklere verilen isimdir. Destan türü olarak da bilinir (Vardar, 2005: 18). İlerleyen zamanlarda Artus efsanesi üzerine yazılan yapıtlara da aynı isim verilmiştir. 10 veya 12 heceden oluşan kafiyeli dizelerden meydana gelir (Brinkmann,1989: 76).

uzaklaşmamışlar ve eserlerinde halkın günlük hayatta kullandığı deyim ve atasözlerine de sıkça yer vermişlerdir (Cerrahoğlu, 2013: 190).

Âşıklar diyar diyar gezerek kültürel değerlerin ve düşüncelerin yayılmasına yardımcı olurlar ve toplumsal diyaloğun ilerlemesini temin ederler. Özellikle düğünlerde gelenek ve görenekleri iyi bildikleri düşünüldüğünden bir rehber ya da bir mürşit gibi saygı görürler (URL 3).

Halk ozanlarının yaşadıkları coğrafya aynı olsa bile kendilerini yetiştiren ustalarının verdiği saz ve söz terbiyesiyle konuları farklı işleyebilirler ya da farklı konularda eserler meydana getirebilirler. Yine de halk ozanlarının temelde değişmeyen bazı ortak yönleri bulunur. Bunlardan en öne çıkanı olarak kullandıkları dilin sadeliğini gösterebiliriz. Halk şairlerinin büyük çoğunluğu hece veznini kullanmışlardır. Çok az bir kısmı aruz vezniyle şiir yazsalar da onlar da şiirde anlaşılırlığı kendilerine ilke edinmişlerdir. Âşık Ömer, Dertli, Erzurumlu Emrah, Posuflu Midami ve Yunus Emre genellikle aruz ölçüsüyle eserler verse de hece vezni kullandıkları eserler daha başarılıdır. Halk ozanlarının diğer ortak bir özelliği de şiirlerini saz adı verilen bir enstrüman ile icra etmeleridir. Saz çalmayı bilmeyen âşıklar ise köylere gittiklerinde yanlarında bir sofu (saz çalmayı bilen kişi) bulundururlar. Kopuz, çöğür, cura, bağlama âşıkların kullandıkları sazlardır. Halk ozanları olaylara geniş bir açıdan gerçekçi bir yaklaşımda bulunurlar. Divan Edebiyatı şairleri gibi belirli kalıplarda belirli olaylarda çakılıp kalmazlar. Güzeli överken hayallerini değil gördüklerini anlatan halk şairlerinin anlattığı destanlar gerçek olaylar üzerine kurulur ve koçaklamaları bizzat savaşın içinde bulunarak yazarlar. Bu bağlamda Divan edebiyatının *"inanma ki şair sözü elbet yalandır"* deyişi halk şairleri için gerçeklik payı taşımamaktadır (Makal, 1986: 13-14).

M. Fuat Köprülü 1962 yılında yayınlanan "Türk Saz Şairleri" adlı Türk edebiyatında âşıkları ele alan ilk bilimsel yayınlardan bir tanesi olarak da kabul edilen eserinde o tarihlerde kendisinin ya da bir başkasının şiirlerini terennüm eden kişi olarak tanımladığı şair-çalgıcıların yani saz şairlerinin panayırlarda, kahvehanelerde, düğünlerde yani kısaca umumi mekânlarda eskiye nazaran daha az görüldüklerini ve Osmanlı zamanındaki önemli bir mesleki zümre olma durumunu yitirmeye başladıklarını belirtmektedir. Daha önceki asırlarda ise imparatorluğun içtimai yapısı

içinde hükümet kontrolünde olan teşkilatlı bir yapıda cemiyetin estetiksel ihtiyaçlarını karşılayan özel bir organizma biçiminde olduğunu da ilave den Köprülü, 19. yüzyıldan sonra ise Batı emperyalizminin siyasi ve ekonomik etkisi altında maddi ve manevi olarak bozulmaya başlayan âşıklık zümresinin ortaçağa ait unsurlarının devam edemeyeceğini ve nitekim Tanzimat'tan itibaren merkezden taşraya yayılmaya başlayan yeni düşünce akımlarının, sinema-radyo-televizyon gibi etkili yeni telkin ve terbiye unsurlarının, sanayileşme hareketlerinin ve medrese ve tekke gibi eski müesseselerin kapatılmasının bu geleneğe zarar verdiğini ve onu yavaş yavaş ortadan kaldırdığını belirtmektedir. Köprülü ayrıca 20. yüzyıldan itibaren âşıklık geleneğinin artık şehirden uzaklaşıp ortaçağ şartlarında hayatın devam ettiği taşralarda devam ettiğini belirtmektedir (Köprülü, 1962: 9-11).

Osmanlı İmparatorluğu'nda âşıkların özellikle küçük esnaf tabakasının üyeleri olduğunu belirten Köprülü'ye göre, bir kısmı günlük çalışma ile hayatını idame ettirir ya da çeşitli askeri sınıflardan yetişirdi. Biraz tahsili olanlar da küçük idari işler ve kâtiplik görevinde bulunurlardı. Tahsil sahibi olmamalarına rağmen âşıkların şehrin entelektüel havasını teneffüs ederek klasik şiirden musikiye, tasavvuf felsefesinden evliya menkıbelerine, İslam dinine ve tarihine, İran ve Türk edebiyatına mahsus mitolojik ve lejander motiflere kadar geniş bir yelpazeyi içeren bilgiler edindiklerini de söylemektedir (Köprülü, 1962: 25-27).

Okuma yazma bilmeyen halk ile şehrin münevver sınıfı arasındaki kopukluk halkın sanat ihtiyacını gidermesi için âşık denilen bir sanatçı formunu ortaya koymuştur. Âşık için yer ve mekân çok da önemli değildir. Odada, kağnıda, harmanda, düğün yerinde, kahvede kısaca her yerde sazını çalar şiirini söylerdi. Böylece halkın gazetesi, dergisi veya romanı da olurlardı. Teknolojik gelişmeler âşıklık geleneğini de derinden etkiledi. Yolların yapılmasıyla köyler kentlere bağlandı. Gidilmesi çok zor görünen şehirler modern vasıtalarla saatler hatta dakikalar içinde ulaşılan yerler haline geldi. Böylece yüksek zümrenin müzik, roman, şiir, tiyatro, vb. sanatları halka ulaşmaya başladı. Gelişen teknolojiyle halk artık sevdiği sanatçılara bir gramofon, bir radyo uzaklığındaydı. Sonrasında tiyatro, sinema ve televizyon halkın âşıklarla arasında yüzyıllardır oluşturduğu köprüyü aşındırmaya başladı. Artık âşık kahveleri de eskisi gibi cazibe merkezi değildiler. Sadece kıyıda köşede en kenar semtteki

kahvelerde tek tük âşıklara rastlamak mümkündü. Onların çoğu da genellikle Ramazan gecelerinde saz çalıp hikâye anlatırdı (Başgöz, 1956: 20-21).

20. yüzyılda Azerbaycan'da da çok sayıda âşık yetişmiştir fakat 1917 Ekim Devrimi'nden sonra âşıklardan rejimi destekleyen eserler vermelerinin istenmesi ve birçok aşığın da bu isteği geri çevirmemesi sonucunda âşık şiirlerinde içerik açısından farklılaşma meydana gelmiştir. Bu yüzden de âşıklık farklı bir yöne doğru ilerlemiştir. 1928, 1948, 1961 ve 1984 yıllarında yapılan Âşıklar Kurultaylarında âşıklığın sorunları ve çözüm önerileri tartışılmıştır. Birçok yeni aşığın ortaya çıkmasına da vesile olmaları açısından bu kurultaylar önem arz etmektedir (Düzgün, 2005: 186).

20. yüzyıla kadar ilgiyi üzerinde tutmayı başaran âşıklık geleneği, sosyokültürel şartların değişmesiyle birlikte gözden düşmeye başlamıştır. Kaynak'a göre bunun en önemli sebebi sözlü kültürden yazılı kültüre ve nihayetinde hızlı bir biçimde elektronik kültür ortamına geçilmesidir. Böylece sanatlarını icra ettikleri mekânları yitiren âşıkların dinleyici kitlesinde de kayda değer azalmalar meydana gelmiştir (Kaynak, 2015: 1564).

Günümüzün değişen sosyo-kültürel yapısı içinde âşıklar için sanatlarını icra edecekleri mekânlarda da değişim yaşanmıştır. Şehirleşme beraberinde Batı tarzı salon düğünlerini getirmiştir. Âşıklar artık eskisi gibi şehirlerdeki düğünlerde yer alma şansına sahip olamamaktadırlar. Bununla birlikte köy ve kasaba gibi yerleşim yerlerinde hala eskisi gibi rağbet görmeye devam etmektedirler. Şehirdeki günü birlik düğünlerin aksine köy ve kasaba düğünleri birkaç gün sürmektedir. Böylece âşıklar hem anlattıkları hikâyelerle hem de şiirleriyle davetlilerin hoş vakit geçirmelerini sağlamaktadırlar (Özarslan, 2001: 99).

Sanatçı olarak görülen âşıkların takım elbise ve kravatla kılık kıyafete yansıttıkları şekilsel değişim beraberinde icra mekânlarını da değiştirmiştir. Köy odaları, sıra geceleri yerini düğünler, âşıklık şenlikleri ve çeşitli törenlere bırakmaktadır. Şiirde motif olarak verilen unsurlar da değişmiştir: gaz ocağı lambaya, öküz traktöre evrilmiştir artık. Olabildiğince kalabalık bir kesime ulaşmak isteyen âşıklar özellikle şehir hayatına uyum sağlamakta güçlük çeken ya da köy hayatına özlem duyan kitleler üzerinde daha etkili olmaktadırlar (Arı, 2009: 648). Köy

hayatında ya da kendi memleketlerinde edindikleri içselleştirip oluşturdukları kimlikleri şehirde de devam ettirmeye çalışan âşıklar özellikle dernekleşerek aynı beğenilere sahip insanlarla bir araya gelmeye çalışmışlardır.

Sanayileşme ve beraberinde getirdiği şehir hayatı âşıkların yaşamını da derinden etkilemiştir. Âşıklık geleneği de küreselleşen dünyanın insanı ekonomik olarak zorlamasıyla sekteye uğramaktadır. Âşıklar geçimlerini sağlamak için ek işlere ihtiyaç duymaktadırlar. Hatta birçoğunun ek işi asli işi haline gelir ve âşıklık bir tür boş zaman aktivitesi haline gelir. Bülent Arı da aynı duruma dikkat çeker:

> *"Günümüzde âşık tarzı, yeni ortam ve şartlara uyum göstermeye, gelenek dışı düşüncelerle beslenmeye başlamıştır. Köyden gelip, büyük kentlerde tutunmaya çalışan insanların ekonomik ve sosyal sıkıntıları da âşıkların şiirine girmiştir"* (Arı, 2009: 30).

Âşık edebiyatının Tanzimat edebiyatıyla birlikte yönünü Batı'ya doğru kaydırmasının da etkisiyle artık dışa dönük konulara yöneldiğini ve toplumsal sorunların âşıklar tarafından daha fazla sorgulanmaya başladığını belirten Artun *"gelenekler içinde bulundukları çevrenin sosyo-kültürel durumuna göre davranış kalıbı geliştirirler"* (Artun, 2001: 51) şeklinde bir ifade kullanarak âşıklık geleneğinin beslendiği kültürel kaynakların azalmasının günümüz âşıklık geleneğini nasıl olumsuz etkilediğini beş maddeyle belirtmektedir:

1. *" Âşıklık geleneğini besleyen sözlü gelenek zayıflamıştır.*
2. *Usta-çırak ilişkisi çözülme noktasına gelmiştir.*
3. *Usta âşıkların yeni âşıkların üzerindeki denetiminin azalmasıyla, yeni âşıklar, geleneği tam olarak öğrenemeyip uygulayamıyorlar.*
4. *Geleneği bilen dinleyici kitlesi çok azaldığı için yeni âşıklar denetlenemiyor.*
5. *Bölgelerde, dar çevrelerde, köylerde yetişip tanınan âşıkların şiirleri yazıya geçirilmese de sözlü gelenekte söylendiği için günümüze gelebiliyordu. Sözlü geleneğin zayıflamasıyla bu âşıklar ve şiirleri unutulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ayrıca sözlü gelenekteki eski âşıkların şiirleri usta malı olarak*

söylendiğinde gelenekte usta-çırak ilişkisi olmasa da yeni âşıkların yetişmelerine yardımcı oluyordu" (Artun, 2001: 51).

Günümüzde âşıklık geleneğinin en önemli sorunu olarak geleneğe ait değer ve olguların öneminin artık yeni nesil tarafından çok iyi özünsenmediğini belirten Artun'un sözlerinden hareketle, âşıkların şiirlerinin kayıt altına alınmasının büyük önem arz ettiği görülmektedir. Özellikle elinde cönk bulunan koleksiyonerlere büyük iş düşmektedir. Bu cönklerin kaydının tutulması geleneğin devamlılığı açısından hayati bir değere sahiptir.

Artun'un dikkat çektiği diğer bir nokta da âşık toplantıları ve şölenleridir. Bu şölenler artık eskisi gibi geleneğe uygun bir biçimde değil aksine gelişigüzel tamamen meclisin meşrebine göre düzenlenmektedir. Ayrıca ustaların şiirlerinin çalınıp söylendiği hatırlatma ya da canlandırma bölümleri de çoğu şölen ya da toplantıda yapılmamaktadır. Âşıkların sazın doğal sesi yerine elektrosaz kullanmaları da geleneksel ezgiyi bozan unsurlar arasındadır. Âşıkların tarih boyunca kitleleri yönlendirdiği düşünüldüğünde; âşıkların toplumsal değerleri yakalayıp, toplumun önüne geçmelerinin, insanın gerçeğini bireysel ve toplumsal boyutta şiirlerinde ele almaları için edebi gelişmeleride takip etmeleri kafiye, redif, nazım şekilleri, âşıklık kuralları, fasılların düzeni gibi konuları bilmeleri gerekmektedir (Artun, 2001: 51). Bunu yapmanın yolu da geleneğin geçmişinin bilinmesinden ve yeni nesle aktarılmasından geçmektedir.

Azerbaycan'da da durum aslında pek farklı değildir. Orada da âşıklık geleneği benzer sorunlar yaşamaktadır. Kobotarian, Azerbaycan'daki durumu şöyle özetlemektedir:

> *"Bugün artık âşıklık geleneğini usta aşığın yanında kalarak öğrenen âşık adayına rastlayamadık. Genç âşıklar saz çalmayı özel kurslardan öğrendikten sonra âşıklığa başlamaktadırlar. Azerbaycan'da Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte yeni âşıklar radyo, televizyon gibi araçların yanı sıra âşıkların çıkardıkları kaset ve CD'leri dinleyerek, usta aşığın yanında olmadan da saz çalmaya ve şiir söylemeye başlamıştır. Bu da değişimin hangi boyutlarına ulaştığını göstermesi açısından önemlidir"* (Kobotarian, 2013: 78).

Âşıklık geleneği birkaç yüzyıldır hep yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır fakat âşıklar ortaya çıkan yeni kültür ürünlerini âşıklık geleneğiyle sentezleyerek bir şekilde geleneği sürdürmüşlerdir. Elektronik kültür ortamının yaşandığı modern çağda âşıklar için yeni bir icra mekânı olarak sosyal medyayı görmekteyiz. Âşıkların bu yeni platformdaki varoluş mücadelesi tezin ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacaktır.

2.5. Türk ve İslam Kültüründe Âşıklık Geleneği ve Âşıkların Sınıflandırılması

Halk ozanlarına sonradan "âşık" ya da "saz şairi" de denilmiştir. Halk ozanı geniş bir anlama sahiptir. Saz çalanı da saz çalmayanı da, bir şeyhe ya da tarikata bağlı olanı ya da olmayanı da kapsamaktadır. Genel olarak âşıklar yetiştikleri çevre bakımından köy ve şehir âşıkları olarak iki kısımda incelenmektedir (Köprülü, 1962: 9). Fakat inançlarına ve çıkış yerlerine göre değerlendirildiğinde halk ozanları beş kısma ayrılırdı:

1. Din ve Tasavvuf şairleri
2. Köylü şairler
3. Kasaba ve şehir şairleri
4. Yeniçeri şairleri
5. Göçebe şairler (Boratav ve Fıratlı, 1943: 13; Başgöz, 1956: 9; Makal, 1986: 11)

Erman Artun ise bu tarz bir sınıflamayı doğru bulmaz. Ona göre din ve tasavvuf yani tekke şairleri de köylü ya da şehirli olabilirler. Ayrıca saz çalan ve âşık olarak değerlendirilen belirli bir mesleki zümre dışından halkın kültürünü yansıtan âşıkların da bu tasnifte kendilerine yer bulması gerektiğine inanmaktadır (Artun, 2001: 70-71). Köprülü ile aynı görüşü savunduğu anlaşılan Artun'a katılmamak mümkün değil fakat yine de şiirlerinde farklı konuları ele aldıkları için yukarıdaki sınıflandırma da yanlış değildir.

Genel olarak kabul gören yukarıdaki sınıflandırmaya dâhil olan âşıklar hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır:

2.5.1. Köylü Şairler

Köylü şairler, köyde doğup büyüyen köyü-köylüyü anlatan şairlerdir. Halk kültürüyle yetişen bu şairler dışa kapalı bir hayat yaşarlar. Hicrani, Bayburtlu Celali, İstanbul'da kısa bir süre yaşasa da Şarkışlalı Serdari, Everekli Seyrani (Makal, 1986: 12), Pir Sultan Abdal ve Deli Boran bu gruba dâhil edilebilir (Başgöz, 1956: 11). Bu şairleri şehirde yaşayan şairlerden ayıran en belirgin özellik olarak dillerinin daha sade ve anlaşılır olması gösterilebilir. Çünkü şehir hayatını yaşamaya başlayan âşıklarda zamanla köy hayatının izleri silinmekte, yüksek sınıfın ve divan edebiyatının da etkisiyle dilleri değişmektedir (Başgöz, 1956: 10-11). Kabaklı, bu sınıflandırma altındaki âşıkları "köy ve oymak" şairleri olarak değerlendirip, Orta Asya'dan bildiğimiz ozan, baksı ya da oyun gibi adları olan geleneğin temsilcilerinin devamı olarak görür. Karacaoğlan bu sınıfın en bilinenidir (Kabaklı, 2008: 17-18). Karacaoğlan ayrıca göçebe şair grubunun da üyesidir.

2.5.2. Kasaba ve Şehir Şairleri

Şehir ve kasabada yaşayarak yüksek zümrenin kültüründen etkilenen şairler halk şairliklerinden çok şey kaybetmişlerdir. Kalem şairleri gibi kelime oyunları yaparak, muamma çözerek birbirleriyle yarışan şairler divan şiirinin mefhum ve mazmunları etkisinde ne halk şairi olabilmişlerdir ne de divan şairi. Şiirleri hece bozması bir aruz şeklindedir. Başgöz'e göre (1956: 11-12) bu şairlerin şiirlerinin en önemli özelliği değersiz olmalarıdır. Günümüze kadar değerini koruyan şiirlerinin sayısı çok azdır. Ahmet Kabaklı ise Başgöz'ün tam aksi bir görüşle şehirde oturan bu âşıkların çoğunun okuma yazma bildiği için eserlerinin çok iyi saklandığını belirtmektedir. Âşık Ömer, Gevherî ve Dertli'yi bu grubun şairleri olarak gösterir (Kabaklı, 2008: 23). Şehir ve kasabalarda toplumun çeşitli tabakalarından insanlara hitap eden kahvehaneler, bozahaneler ve meyhaneler bulunmaktaydı. Bazı kahvehanelerde köçek takımları da bulunurdu. Bu kahvehanelerden bazılarına âşıklar belirli mevsimlerde gelir, şiirleri söylerlerdi. Toplumun saygın ve zengin kesiminin konaklarında da saz şairlerine ya da diğer adıyla çöğürcülere rast gelmek mümkündü (Köprülü, 1962: 25-26).

2.5.3 Yeniçeri Şairleri

Orduda, askeri kışlalarda, savaş gemilerinde ya da sınır boylarında yetişen ve halkın toplandığı yerlerde saz çalıp şiir söyleyen âşıklar, eski Asya topraklarındaki ozanların Anadolu 'da devam eden bir yansımasıdır (Banarlı, 1983: 623).

Bektaşilik inancının ağır bastığı yeniçeri ocağında "nefes" söyleyen yeniçeri şairler katıldıkları savaşları destan formunda dile getirmişlerdir. Gazi Âşık Hasan Dede ve Kayıkçı Kul Mustafa bu gruba girer (Makal, 1986: 12). Yeniçerilerin şiirlerinde savaşta alınan yenilgiler ve memleket kayıpları samimi bir biçimde dile getirilir. Bu yüzden tarih ve sosyoloji incelemelerinde bu şiirlerden faydalanılabilir (Başgöz, 1956: 13).

2.5.4 Göçebe Şairler

Bulundukları yerde durmayıp yer değiştiren göçebe şairler yazın yaylalarda kışın sahilde yaşarlar. Karacaoğlan ve Dadaloğlu bu grubun en öne çıkan şairleridir (Makal, 1986: 12). Güneyli bu iki şairden Dadaloğlu yerleşme ile ilgili siyasi hareketlere de katıldığından şiirlerinde epik bir karaktere de yer verir. Tabiata en çok yer verilen şiirler de göçebe şairler tarafından yazılmıştır (Başgöz, 1956: 13). Göçebe şairler çoğunlukla köylerde yaşarlar. Bu yüzden bu grubun âşıkları köylü şairler sınıfında da değerlendirilebilir.

2.5.5. Din ve Tasavvuf Şairleri

Âşık, bugün kullanılanın aksine, aslında tasavvuf şairleri tarafından kendilerini dini konular dışında şiir söyleyen şairlerden ayırmak için kullanılırdı. Zamanla dini konular dışında şiirler söyleyen bütün saz şairleri bu kelimeyi kullanmaya başladı (Banarlı, 1983: 627). 16. yüzyılda Bektaşi geleneğinin temsilcileri diğer tarikat mensubu âşıklara nazaran halk üzerinde daha tesirli olmuşlardır. Din ve tasavvuf şairleri tasavvuf konularına ve tarikatlarının fikirlerine türkülerinde yer vermişlerdir. Kaygusuz ve Hatayi bu gruba örnek olarak gösterilebilir (Boratav ve Fıratlı, 1943: 11,19).

Yukarıdaki sınıflandırmadan da anlaşıldığı üzere âşık edebiyatı toplumun bütün kesimlerinden icracı bulduğu için belirli bir zümrenin edebiyatı olarak kabul

edilemez. Bu yönüyle âşık edebiyatını klasik edebiyattan farklı değerlendirmek gerekir.

2.6. Avrupa Kültüründe Âşıklık Geleneği ve Âşıkların Sınıflandırılması

Eğlencenin daha kolay ve hızlı düzenlendiği eski zamanlarda müzisyenler, tek başına ya da küçük gruplar halinde bir kasabadan diğerine gittikten sonra pazar meydanlarında ya da soylu kişilerin saray ve konaklarında cüzi bir miktar para ya da bir akşam yemeği gibi mütevazı bir taleple sanatlarını icra ederlerdi. Bir kısmı karın tokluğuna çalışan (bread-and-butter musicians) bir kısmı ise yüksek kalibrede sanat icra eden ya da soylu birinin himayesi altına giren şanslı müzisyenlerdi. Avrupa tarihi Kelt ozanları (bards), Orta Çağ Alman ozanları (Minnesingers), Fransız ozanları (troubadours) ve diğer milletler ve dillerden destanlar, şiirler ve şarkı metinlerinden hayatta kalan efsanelerle doludur. Albert Lord gibi bazı araştırmacılar İlyada ve Odyssey'i derleyen ve yeniden biçimlendiren Yunan sözlü geleneğinin önemli temsilcisi Homeros'un bu geleneğin günümüze gelmesinde en önemli paya sahip olduğunu belirtmektedirler. David Reck (1976: 28) , âşıkların ya da ozanların hala dünya çapında profesyonel olarak var olduğunu ve onların daha itibarlı müziklerinin yetenekli müzisyen dilencilerin müziğinden ayırt edilmesi gerektiğini söylemektedir.



Bir tork ya da boyun halkası giyen chrotta (krota) adı verilen Galya lirini tutan bir bard resmi (URL 4)

Bizim kültürümüzdekine benzer bir sınıflamayı Avrupa'daki âşıklık geleneği için de yapılabilir. Avrupa'daki âşıklık geleneğinde de göçebe âşıklar, şehirli ve kasabalı âşıklar ve asker âşıklar görülmektedir.

Antik Yunan'ın edebiyattaki ilk dönemi sayılan Epik Çağ'da diğer kültürlerin edebiyatlarında da olduğu gibi şiir görülmektedir. *Hymnos* adı verilen dini şiirleri

yazan ve şarkı formunda okuyan *aoidos* isimli rahipler ve ellerinde bir değnekle ya da sazla kahramanlık türkülerini kent kent gezerek okuyan *rhapsodos* ön plana çıkan şairlerdir. Rhapsodos'ların en tanınmışı hayatı hakkında pek fazla bir şey bilinmeyen Homeros'tur (Tekin, 1998: 121).

İ.Ö VI. yüzyılda Khios adasında doğup büyüyen Homeros'un soyundan geldiklerini iddia eden ve kendilerini "Homerosoğulları" olarak tanıtan kimseler, destan ozanlığında tekelleşmişlerdir. Homerosoğulları; Yunanistan'daki feodal beylerin ve soyluların konaklarındaki şölenlerde yer alarak buralardan aldıkları armağanlarla geçimlerini sağlamışlardır (Şenel, 1970: 27).

Homerosçu şölenlerde de yer alan aoidos'lar çaldıkları kitarayla kendileri ve dinleyici arasında bir etkileşim oluştururlar. Yunan kültürünün farklı görünümlerini belleklerinde taşıdıkları için aidoslar toplumsal hafızanın oluşmasına yardım ederler (Dupont, 2001: 78-80).

Özetle; Yunan şölenlerinde üç farklı müzisyene rastlanır. Bunlardan ilki aoidos'lardır. Daha sonra gezgin şairler *rhapsodos*'lar ve lir, kitara, flüt ya da barbiton çalan müzisyenler görülür (Dupont, 2001: 85).

12. yüzyıla doğru Avrupa'da ayin müzikleri dışında iki farklı müzik üretme biçimi vardı. Bunlar halkın içinde müzik yapan Roma'nın eğlendirici kölelerinin devamı olarak da görülen *Jonglör*'ler (Latince eğlendirmek anlamına gelen *joculare*) ve Jonglörlerin yaptığı müzikten daha sanatsal özellikler taşıyan müzik üreten güneyli *troubadour*lar ve kuzeyli *trouvère*ler. Jonglörler, troubadour müziğinin işportacıları olarak görülüyorlardı. *Jonglör*lerin gezgin olmaları, onlara sarayın temkinli yaklaşmasını da beraberinde getirmiştir. Hatta kilise onları sihir yapmakla ve pagan olmakla bile suçlamıştır. Bazen Aslan Yürekli Richard örneğinde olduğu gibi pazarlarda hükümdarın şöhreti üzerine şarkılar söylemeleri için kiralandıkları bile olmuştur. Bu yüzden *jonglör*lerin durumu değişkenlik gösterir. *Troubadour*lar Almanya'da *Minnesänger* ismini alır (Attali, 2014: 50-51).

Bizanslılardan günümüze ulaşan şiirlerin çok azı din dışıdır. Ozanlar ve müzisyenler genelde aynı kişidirler. Bu yüzden şiirler şarkı formundadır. Ortaçağ Avrupası'nda olduğu gibi ozanların şiirlerinde şöhretlerini övdükleri koruyucuları

vardır. Baharın gelişini kutlamak için yapılan şölenlerde ve *Brumelia* şenliklerinde, karnavallarda ve panayırlarda şiirlerini icra ederlerdi. Bizans ozanları Hereklios'un 622 yılındaki Pers zaferini, 626'daki Arapların Konstantinopolis kuşatması başarısızlığı gibi tarihi olayları ele alan Pisidias'ın bestekârlığını yaptığı şiirleri çoşkulu halk önünde söylerlerdi. Din dışı şarkılarda flüt, kanuna benzer bir çalgı, org ve lürayı çalarlardı (Rice, 1998: 251-252).

Bizans kültüründe hipodromun da ayrı bir önemi vardı. At yarışlarında koşular arasında verilen aralarda mim sanatçıları, jonglörler, aktörler ve dansçılar gösteri yaparlardı (Rice, 1998: 183).

Arkaik Yunan şölenleri, Yunan monodic (tek-sesli) şiirleri ve mersiye tarzı şiirler için bir fırsat yaratırdı. Şiirlerin konuları şölen katılımcısı aristokrat grubun, hayat tarzlarının bir yansıması olarak da düşünülebilirdi. İçki zevki, aşk, şarkı ve askeri erdem lirik geleneğin öne çıkan temalarıdır. Şölenler, ozanlara kalacak yer tesis etmenin yanı sıra sosyal bir ortam hazırlaması açısından da önemlidir. Çünkü ozanlar, şölenlerde içki grubunun tam bir üyesi olarak kabul edilir ve yetenekleri takdir edilirdi (Murray, 1985: 49). Çünkü Yunan sempozyumları özgürlük ve eşitlik fikri üzerine kurulur ve bütün konuklar birbirine denk olarak görülürdü (Nappa, 1998: 394).

Ortaçağ'da İzlanda ve Norveç gibi İskandinav ülkelerinde toplumun her kesimi sözlü kültüre hâkimdi. Önemli bir haber ya da travmatik bir olay dizelere dökülerek anlatılırdı. Fakat şiir sanatını en iyi bilen yarı profesyonel *skald* adı verilen kuzeyli ozanlardı. Genellikle bir soylunun hizmetinde çalışan skald bazen de şiir yazan bir savaşçıydı. Krala methiyeler düzüp, ondan armağanlar alırdı. *Skald*ların krallar için yazdıkları dizelerin halk üzerinde etkisi büyüktü. *Skald*lar şarkılarını söylerlerken seyirciyle temas kurarlardı. Dizelerde sıkça kendilerini ve sanatlarını överlerdi (Guryeviç, 1995: 73-74).

İlk olarak Fransa'da kurulan Feodal toplumda yazınsal bir özellik kazanan chanson de geste'ler, yiğitlik şarkıları biçimindeydi ve bu şiirler kalelerde, pazarlarda ve hac seferlerinde okunurlardı. Kilise, serseri bir yaşam sürdükleri ve toplum dışında bohem olarak kabul edilebilecek bir yaşam biçimini benimsedikleri için -günümüz deyişiyle- jonglörlük ve palyaçoluk yaparak halkı eğlendiren bu şairleri dışladı ama

azizlerin efsanelerini ve yiğitlik şarkılarını okuyanlara saygı gösterdi. Bu tür şarkıların yazarlarına ise *trouvere* (bulucu) diyorlardı; içlerinde seçkin şövalyelere de rastlamak mümkündü. Örneğin; Hasting Çarpışması öncesinde Fatih Wilhelm'in Normanlarına Roland'ın şarkısını söyleyen Taillefer örnek olarak gösterilebilir (Szerb, 2008: 176).

Robert Briffault 1945 basımı "Les troubadours et le sentiment romanesque" isimli eserinde *troubadour*ların şiirlerinde 8.yy'dan 11. yy'a kadar İspanya'da hâkimiyetini sürdüren Endülüs Emevilerinin kültürünün etkisinden bahsetmektedir. Briffault'a göre *troubadour*ların şiirlerindeki "aa bbba ccca" biçimindeki kafiye sıralaması Emevilerden İspanya ve daha sonra da Provence ve Rhone nehri boyunca da Kuzey Fransa ve Tuna nehri kenarlarından Almanya'ya ulaşmıştır. Bir başka ifadeyle Emeviler, Güney Fransız şairleri (troubadours) ve Kuzey Fransız Şairlerini (Trouvère), *Troubadour*lar ve *Trouvère*ler de Minnesang denilen bir çalgı eşliğinde terennüm edilen Ortaçağ Alman aşk şiirlerini etkilemiştir (Briffault, 1945; Aktaran: Onural, 1989: 27-32).

Troubadour kültürünün canlılığını koruduğu dönemde, okuma yazma bilen kişi sayısı yok denecek kadar azdı. Sözlü kültürün etkin olduğu bu dönemde halk haberleri kale kale, kasaba kasaba gezen troubadourlardan öğrenirdi. Şarkılarıyla hem aşkı, hem müziği yayan geldikleri yerden haberler, hikâyeler ve geldikleri yerin kültürünü de beraberinde getiren *troubadour*lara halk bu nedenden dolayı oldukça önem gösterirdi (URL 5).

*Troubadour*larla ilgili ortaya çıkan belgelere göre; trobadourlar 1070 yılından 1300 yılına kadar yani yaklaşık 230 yıl gibi bir süreçte aktiftirler fakat uzun süre onları takip eden şairler üzerinde derin edebi etki bırakmışlardır. Dante ve Ariosto gibi önemli İtalyan şairlerin sanatlarını da etkilemişlerdir (Tabor, 1929: 345-346). İngiliz edebiyatına etkisini ise T. H. Bayly'nin aşağıdaki dizelerinde görebiliriz:

> *"Gaily the Troubadour touched his guitar, (Sevinçle Troubadour gitarına dokundu)*
>
> *When he was hastening home from the war: (Savaştan eve koşarken)*
>
> *Singing,-" From Palestine, hither I come, (Filistin'den buraya gelirken şarkısını söylerken)*

Ladye love, ladye love, welcome me home!" (Hayatımın aşkı hoş karşıla beni) (Bayly, 1844: 57).

Filistin'deki savaştan dönen bir troubadour'un sevgilisine olan özlemini sazıyla dile getirdiği bu dizeler, âşık yeniçerilerin dizeleriyle benzerlik göstermektedir.

Ortaçağda halkın ve iktidarın müzikleri arasındaki ayrım barizdir. Halkın müzisyenleri olarak *jonglörl*er hem şarkı söyler hem dans ederler. Yeri gelir pantomim yapar yerine göre ise bir soytarıdır. Her ne yaparsa yapsın en önemli işlevi köyün dinamiklerini yeni nesle tanıtmasıdır. *Trouvère* ve *troubadour*lar ise kendi bestelerini icra eden saray müzisyenleridir. Saray, halkın katıldığı şölenlerde şarkı söylemeleri için *Jonglör*lere para verir. Özetle, icra edilen müzik ise toplumun her katmanından bireyler tarafından beğenilir. Köylü, zanaat sahibi, soylu, aziz vb. (Attali, 2014: 25).

Troubadour'lar ve *trouvère*ler ortaya çıkmadan önce, minstreller saraylarda soyluların himayesi altındaydılar. Zamanla, ortaçağın bu şair-müzisyenleri aristokratlar arasında ayrıcalıklarını yitirmişlerdir. Yaptıkları yolculuklarının hikâyelerini ya da tarihi öneme sahip olayları anlatan şarkıları bestelemiş ve seslendirmişlerdi. Flüt, ud, arp ya da gayda gibi enstrümanlar kullanmışlardır. Olayları abartarak anlatmaları zamanla yerlerini *troubadour*lara bırakmalarına neden oldu. *Troubadour*lar saraya yerleşirken, minstreller sanatlarını sokak ve meydanlarda icra etmeye başladılar. Rönesans dönemine kadar etkinliklerini bir şekilde koruyan minstreller 15. yüzyılın sonlarında büyük ölçüde kaybolup gittiler (URL 6). Günümüzdeki sokak müzisyenlerinin temellerini de *minstrel*ler ya da *Jonglör*ler atmıştır denilebilir.

Hem laik, hem de kiliseden çok sayıda kaynak, *skomiorokhi* olarak bilinen Kievli ve Moskovalı profesyonel âşıkların yaygın popülerliğini onaylamaktadır. Halkbilimcilerin Fransız *Jongleur*lerini ve Alman *Spielmann*larını andırdığını belirttikleri *skomiorokhi*lerin şarkı söyleyip, beste yaptıklarını, kahramanlık ve tarihsellik içeren hikâyeler anlattıkları bilinmektedir. *Skomiorokhi*ler Rus tiyatrosunun oluşum ve gelişim aşamasında önemli bir role de sahiptirler. 11. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar etkinliklerini korumuşlardır. Zguta (1972: 297) tarihi kaynaklardan

öğrendiğimiz bilgiler ışığında *skomorokhi*lerin köylüler arasından ortaya çıkan ve eğlencelerini temelde bu sınıfla sınırlayan bir alt sınıf olgusu olduğunu belirtmektedir.



Skomorokhilerin bir şölende enstrüman çalıp ayı oynatırken resmedilişi (URL 7)

Eski bir Slav geleneği olan *Maslenitsa*- 40 gün süren Büyük Perhizden önceki bahar bayramı- Skomorokhilerin ve diğer âşıkların önemli role sahip oldukları bir şölendir. *Maslenitsa* Hristiyanlık öncesi ve sonrası takvim yılını vurgulayan bir kaç önemli şölenden bir tanesidir. Bu şölende dans, müzik, şarkı ve çeşitli ritüeller bulunur (Zguta, 1972: 298-299).

Bu döngüsel halk festivallerine ek olarak, bireyin günlük yaşantısındaki önemli olaylarla özellikle de evliliği ile bağlantılı olan ayrıntılı şölenler de bulunmaktadır. Düğünden sonraki ziyafete kadar süren ritüelde özellikle geline verilen klişe roller bulunmaktadır. *Skomorokhi*lerin düğündeki görevlerinden bir tanesi de damada eşlik etmek ve gelini korumaktır. *Skomorokhi*ler aynı zamanda şölenlerde damat ve gelin adayları arasında arabuluculuk yani bir nevi çöpçatanlık vazifesi de görmektedirler. Tabii ki bunlar sadece *skomorokhi*lerin profesyonelleşmelerini sağlayan yerel faktörlerdir. Onların yerellikten profesyonelliğe dönüşümünde en etkin rol oynayan durumlar ise 988 yılında Hristiyanlıkla tanışmaları ve Bizans pantomimiyle Alman *Spielmänner*'lerinin etkileridir (Zguta, 1972: 299).

Soylu ya da burjuva ismiyle anılan toplumsal sınıf bireyciliği en bariz yaşayan sınıftır. Kendilerine has yaşam tarzları ve düşünce yapılarıyla bireysellik ilkeleri üzerine kurulu insani özelliklerin gelişimini desteklerler. Ortaçağ'ın başlangıcında

savaşçı olan sınıfın Ortaçağ ortalarında şövalyeye dönüşmesi, bu sınıfın bir kahraman ya da mit haline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Şarlman'ın emrindeki on iki şövalyeyle Paganlarla ve Müslümanlarla mücadelesini anlatan kahramanlık şarkıları olarak bilinen Chansons de gesteler, soylu ailelerin secereleri, Königsspiegel adı verilen kralların secereleri, şövalyeleri anlatan destan ve romanslar, troubadour ve minnesänger adı verilen aşk şiirleri söyleyen şairlerin yapıtları gibi edebiyat türlerinin en önemli özelliği hepsinin şövalyelik ruhunu yansıtmasıdır. Kahramanlık, fedakârlık, zayıf insanları koruma, bilgelik vb. gibi idealize edilmiş davranışlarla bezenen şövalyelik kavramı aslında feodal toplumun sahip olduğu yukarıda sayılan bütün özelliklerin zıttı davranışları örtme çabasıdır (Guryeviç, 1995: 189-190).

Edebiyat tarihçilerinin büyük çoğunluğu eski İngilizce şiirleri, putlara tapınılan dönem ve Hristiyan dönem şiirleri biçiminde ikiye ayırma eğilimindedirler. Bir kısmı da böyle bir ayrımın doğru olmadığını belirtir. Bu durumu da putperestlik döneminde üretilen şiirlerin Hristiyanlık döneminde de bir takım değişikliklerle devam edegeldiği görülür. Örneğin; Noel yortusunun önemli bir göstergesi olan Noel ağaçlarının tarihi putperest döneme kadar uzanır. Fakat ne olursa olsun 7. yüzyıldan itibaren İngiliz edebiyatında kesinlikle Hristiyanlığın baskın olduğu bir edebiyat anlayışı kendisine yer edinir. Zaten bir iki istisna dışında eski İngiliz şiirlerinin hangi ozanlar tarafından ne zaman yazıldığı bilinmez. *Gleeman* ya da *scop* denilen bu ozanlar kendileri tarafından ya da başkaları tarafından yazılan şiirleri bir saz eşliğinde şarkı biçiminde söylerler. Eski İngilizcede müzik anlamına gelen *glee* sözcüğünün günümüz İngilizcesinde neşe ya da sevinç gibi anlamları vardır. *Scop* sözcüğü ise ozan anlamındadır. *Gleeman* ve *Scop*'u birbirinden ayıran husus ise Scop'ların söyledikleri şiirlerin kendi üretimi olmasıdır. Bu açıdan gleeman'lardan üstün sayılırlar. *Gleeman*'lar genellikle gezgin şairlerdir. S*cop*'lar ise bir saraya ya da soyluya bağlılardır ve onların köşk ya da saraylarında çalışırlar (Urgan, 1986: 15). *Gleeman*; *skomiorokhi*, *jongleur* ve *Spielmann*, *Scop* ise *Troubadour* ve *Minnesänger*e benzetilebilir.



Kralın önünde bir Scop'un performansının resmedilişi (URL 8)



10. yüzyıl'a ait Gleeman ismi verilen İngiliz ozanlarının sanatlarını icra ederlerken resmedilişi (URL 9)

Döneminin ahlaki, tinsel ve toplumsal hayatına yön veren Endülüs Emevi prensleriyle yakın ilişkiler kuran Güney Fransa'nın küçük saraylarının prensleri Avrupaki şövalye sınıfının gelişiminde katkıda bulunur. Şövalyelik kültürü kendine özgü edebi bir üslupla epik türünde eserler verir. İki gruba ayırabileceğimiz bu şövalyeler; ozan ya da çalgıcı ya da ruhani sınıfın üyesidirler. Ronald, Kaiserchronik ve İskender Destanları bu sınıfın yazdığı destanlardır (Brinkmann, 1989: 21-22).

Çalgıcı sınıfı ise daha çok Pazar yerlerinde, halk şölenlerinde ya da meyhanelerde halkı eğlendirirlerdi. Gezgin sanatçı olarak da bilinen bu sınıf saraylar arasında elçi ya da casus gibi görevlerde de bulunurlardı. Örneğin; Nibelungen destanında Atilla'nın ülkesine misafir olarak davet edilen Burgundlulara iki gezgin çalgıcının eşlik ettiği görülmektedir. Çalgıcı sınıfı da kendi içinde iki sınıfa ayrılır.

Flütçü, kemancı, hokkabaz ve soytarı gibi sadece halka gösteri sunanlar ve daha asil kabul edildikleri için saray hizmetinde bulunan çalgıcılar (Brinkmann, 1989: 21-22).

2.7. Âşıklık Geleneğinin İcra Mekânları

2.7.1. Kahvehaneler ve Köy Odaları

Âşıklar için sanatını icra edecekleri mekânın çok da bir önemi yoktu. Yeri gelir evde, yeri gelir yolda, yer gelir işte ellerine aldıkları sazlarıyla âşıklar sanatlarını icra ederlerdi. Fakat âşıklık geleneği denilince akla gelen ilk mekânlar kahvehanelerdir.

Kahvehaneleri köy meclisi olarak değerlendirebileceğimiz köy odaları ya da köy konaklarından ayıran en önemli özellik kahvehane ortamında daha çok aşığın sanatını icra etmesi ve böylece daha fazla rekabetin oluşmasıdır. Çünkü köy meclislerinde bazen tek çoğunlukla da birkaç âşık bulunurken, kahvehanelerde bu sayı daha fazladır (Taşlıova, 2006: 174-175). Bu yüzden âşıklık geleneğinin en önemli icra mekânı olarak kahvehaneler gösterilebilir.

Kahvehaneler eskiden birer eğitim yuvası olarak kabul edilirlerdi çünkü burada yaşça büyük ya da ilim irfan sahibi kişiler, tecrübelerini ve ilmini diğer kişilerle paylaşırdı. Kahvehanelerde meddah hikâyeleri anlatılır, âşıklar arasında atışmalar yapılırdı. Bu yüzden kahvehaneler edep erkân öğrenilen yer olarak gösterilebilir (Kaya, 2017: 9). Gerçekten de kahvehaneler âşıklar için bir nevi okul işlevi görmektedir.

Özkul Çobanoğlu da âşıklık geleneğinin temelinin kahvehanelerde atıldığını belirtmektedir. Buna sebep olarak kahvehanelerin toplumun her zümresine açık, bütün dinlere kucak açan bir yapıda olmasını göstermektedir:

> *"Kahvehane merkezli bu yeni iletişim ve sosyo-kültürel etkileşim çerçevesi de denilebilecek olan Âşık Tarzı Edebiyat ve Kültür Geleneğinin icraları; din, mezhep ve zümre kalıplaşmalarını, Tekke-Manastır kamplaşmalarını yeni bir ortamda ve yeni bir potada eriterek bu son derece zengin kültürel çeşitliliği bir arada ve yeni bir çeşni halinde yaratmayı ve Türkçe'nin temel iletişim kanalı ve aracı olduğu bu yapılaşmayı günümüze kadar getirmeyi başarmıştır. Dahası Âşık Tarzı icraların icracılarına bakıldığında, bu geleneğin temsilcileri*

arasında Türkler ve Müslümanlar kadar, Ermeniler ve hatta Rumlar gibi Gayrimüslimlerin de olduğu ve bunların aynı icra töresi, teknik ve temleri ortak bir toplumsal payda işledikleri ve Osmanlı Barışı'nın kültürel zeminini oluşturdukları görülmektedir" (Çobanoğlu, 2007: 7-8).

Çobanoğlu'na göre âşıklığın merkezi kahvehanelerdir. Osmanlı İmparatorluğunda kahvehaneler ilk olarak İstanbul'da açılmış daha sonra Anadolu'ya yayılmıştır. Çobanoğlu bu yüzden alanda araştırma yapan akademisyenlerin üzerinde hemfikir olduğu âşıklık geleneğinin taşradan merkeze bir hareket olduğu anlayışının aksine geleneğin İstanbul'da başladığını ve daha sonra Anadolu'ya yayıldığını belirtmektedir:

"Bugüne kadar, hiçbir şekilde ispatlanmamış olmakla birlikte araştırmacılar tarafından çoğunlukla "taşradan merkeze" doğru oluşan romantik bir Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği şeması tasavvur edilmiştir. Bu yanlıştır. Gerçek bunun tam tersidir" (Çobanoğlu, 2007: 8).

Âşıklık geleneğinin en yoğun bir biçimde icra edildiği mekân olan kahvehaneden bahsetmeden önce kahve ve onun kahvehanelere uzanan yolculuğuna bakmak yerinde olacaktır. Bu konu hakkında birçok farklı görüş olsa da kahvenin Anadolu'ya ve Avrupa'ya olan yolculuğu Arabistan topraklarından başlamıştır.

Tarihçi Ahmet Efendi'nin 1258 yılında belirttiğine göre bir Şazili dervişi Arabistan topraklarında Moka'da tekkesinden kovularak açlık içinde dolaşırken bölgedeki bir ağacın tanelerini kaynatarak içer. Yanındaki arkadaşları da o sırada uyuza yakalanmışlardır. Kahveyi sekiz gün boyunca tecrübe ederler ve hastalıklarından kurtulmalarını bu içeceğe mal ederler. Haber bütün Moka'ya yayılır. Halk "kahve" adı verilen bu taneleri toplamaya başlar. Kahveye birçok faydalı hususlar atfedilir. Derviş de artık Şeyh Ömer adıyla anılmaya başlar. Kahveyi önceleri sadece Araplar kullanır. Daha sonra Suriye, Mısır, İran ve Hindistan'a yaklaşık bir asır sonra yayılır. Kahvenin İstanbul'a gelişi de I. Süleyman zamanındadır. Peçevi'nin naklettiği bilgiye göre 1555 yılında Halepli ve Şamlı iki Suriyeli bugün Tahtakale olarak bilinen (Tah-ul Kal'a) muhitte iki kahvehane açar ve bu içeceğin cezbettiği toplumun elit kesmi kahvehanelerin ilk müdavimleri olur. İnsanların saatlerce

oturduğu bu mekânlarda halk sohbet eder, satranç oynar. Sanat ve bilim üzerine dönen sohbetler imam ve şeyhlerin tepkisiyle karşılaşır. Buranın müdavimlerini münkir ve mücrim ilan ederler. Hatta Şeyhülissam Ebussuud Efendi kömürleşme derecesinde kavrulan her şeyin yasak olduğuna dair fetva bile verir fakat padişah nazarında karşılık bulamadığı için bu fetva halk nazarında pek etkili olmaz. II. Selim ve III. Murad zamanında İstanbul'daki kahvehane sayısı altı yüzü geçer. III. Murad zamanında bu mekânların ahlaksızlık, fesatlık ve dedikodu odağı haline geldiği düşünülerek kapatılır ve kahve içmek de yasaklanır. Daha sonraki süreçte III. Murat tarafından tekrar açılan kahvehaneler IV. Murad zamanında tekrar kapatılır. Ayrıca şarap, kahve, tütün, afyon vb. ürünler de yasaklanır. I. İbrahim zamanında yeniden açılan kahvehaneler imparatorluk genelinde her köye bile açılacak derecede yaygınlaşır. Genellikle köşk şeklinde inşa edilen kırsalda asma çardaklarının altına yapılan kahvehaneler toplumun her kesiminden insana ev sahipliği yapar. Şehirde işsizlerin vakit geçirip, iş aradıkları mekânlar haline gelir. Özellikle kış aylarında meddahlar ve hokkabazların hünerlerini sergiledikleri kahvehanelerde aşk ve kahramanlık üzerine süslü hikâyeler anlatılır (D'Ohsson, t.y. : 55-58).

Köprülü de, Osmanlı İmparatorluğu zamanında şehir ve kasabalarda toplumun farklı tabakalarına hitap eden kahvehaneler, bozahâneler ya da meyhaneler bulunduğunu belirtmektedir. Bir kısım büyük kahvehanelerde çalgı ve köçek takımları da vardı. Âşıklar belli mevsimlerde bu kahvehanelerde toplanır ve şiirlerini terennüm ederlerdi. Birçok zenginin ve toplumun ileri çıkan kişilerinin konaklarında "çöğürcü"ye rastlamak mümkündü. Âşıklar ayrıca panayır gibi geçici süreliğine kurulan toplanma yerlerinde işletilen kahvehanelerde de çalıp söylerlerdi. İmparatorluğu dolaşan şairler özellikle Bektaşi tekkelerinde de bulunurlardı (Köprülü, 1962: 26).

Günümüzde sürekli gelişen teknoloji ve değişen hayat şartları bütün alanlarda olduğu gibi âşıklık geleneğini de etkilemiştir fakat kahvehanelerde bu değişim ilk başlarda fazla hissedilmemiş aksine gelenek açısından işlevlerini korumayı başarmışlardır. Her ne kadar ticari kaygıyla kurulmuş da olsalar âşık kahvehaneleri zamanla kültürel bir mekân haline gelmişlerdir. Bu süreç sadece Anadolu'da değil diğer coğrafyalarda da aynı biçimde işlemiştir. Sanatseverlerin ve entelektüellerin

sıkça uğradıkları mekânlar olmuşlardır (Bayraktar, 2014: 25). Bayraktar'a katılmakla birlikte tabii ki yine de eskisi gibi rağbet gördüklerini söylemek pek mümkün değildir.

Âşık Musikisinin çoğunlukla varlık gösterdiği yerlerin başında gelen kahvehaneler kültürel etkileşimin yoğun olduğu sosyal alanlardır. Buralarda toplumsal sorunlar ve politikalar üzerine tartışmalar olurdu. Birçok farklı etnik grubun bir arada bulunduğu Osmanlı İmparatorluğunun mikro düzeyde yansıması olarak kahvehaneleri düşünebiliriz. Zamanla başka isimlerle de anılsa da Âşık Kahvelerinde baş gösteren müzik ve edebiyat asla amacından uzaklaşmadı. Halk Edebiyatı-Divan Edebiyatı ve Tasavvuf edebiyatı ezgisel bir tını ile Âşık Kahvelerinde icra edilerek kuşaktan kuşağa aktarılmayı sürdürdü. Böylece birçok açıdan ortak bir sanatsal beraberlik hissiyatı ortaya çıktı. Dileyen herkesin özgürce şiir okuyabildiği mekânların başında gelen Semai kahveleri[9], Âşık kahvelerine verilen isimlerden en yaygın olanlarından bir tanesidir. Bu kahvehanelerde lavta gibi telli çalgılar, darbuka ve zil çalgılarının da icrası yapılmaktaydı. Günümüzdeki kahvehane anlayışından oldukça farklı bir forma sahip olan nezih bir eğlenme mekânı olarak Âşık kahvelerinde; musiki, halk edebiyatı ve halk menkıbeleri icra edilirdi (Yücel, 2012: 3).

Kahvehaneler hem âşıklar hem de işletme sahipleri açısından ekonomik açıdan da büyük öneme sahiptir. Kahvehanelerin âşıklık geleneğine ev sahipliği yapması bir anlamda geleneğin tanıtımı ve pazarlanması açısından da önemlidir. Âşıklar ve işletme sahipleri hem itibar hem de gelir kazanmışlardır. Sayısı artan kahvehanelerde işletmeciler müşteri kazanmak ve rekabeti sürdürebilmek için karagöz oynatmak ya da meddahlık yaptırmak gibi yollara da başvurmuşlardır (Bayraktar, 2014: 25).

Âşıklık geleneğinde kahvehaneler naçizane bir yere sahiptir fakat geleneğin icra edildiği tek yer kahvehane değildir. Konunun başında da belirtildiği gibi aslında âşık için mekânın çok da fazla önemi yoktur. Sazı yanında olan âşık, sanatını her yerde icra edebilmektedir. Kahvehaneler dışında köy odaları da eskisi kadar yoğun olmasa da özellikle Doğu Anadolu Bölgesi'nde âşıklık geleneğinin yaşatıldığı yerlerden bir tanesidir.

[9] Türk kültürünün önemli mekânlarından olan kahvehaneler ya da âşık kahveleri 16. yüzyılda ortaya çıkar. 18. yüzyılda askeriyenin de etkisiyle yeniçeri kahveleri olarak adlandırılır. Bektaşi tekkelerinin kapatılmasıyla isim ve anlam değişikliğine uğrayarak Semai Kahvesi ismini alır (Bkz. Yücel, 2012: 3).

Köylerde özellikle düğünlerde âşıklar sanatlarını düğün sahiplerinin evinde icra ederler fakat bazen de köy odaları kullanılır. Düğün dışındaki etkinliklerde eğer köyde köy odaları bulunuyorsa, âşıklar icralarını burada gerçekleştirirler. Köy odasının bulunmadığı durumlarda kullanım alanı geniş genellikle hali vakti yerinde olan bir kişinin evinde etkinlik gerçekleştirilir. Genellikle akşamları çoğunlukla da orta yaş üzeri köy halkının katılımıyla gerçekleşen icralarda âşıklar hikâye de anlatırlar. Cenknâmeler, menkıbeler ve destanlar okunur ve anlatılır. Günümüzde köy odalarının eski işlevselliğini kaybetmesindeki en büyük neden olarak özellikle Doğu Anadolu'daki âşıkların şehir hayatını tercih etmeleri ya da tarım ve hayvancılıkla uğraşarak âşıklık geleneğinden kopmaları gösterilebilir (Taşlıova, 2006: 172).

2.7.2. Şölen ve Festivaller

Ülkemizin neredeyse bütün bölgelerinde yaygın olarak düzenlenen kurtuluş, anma ya da sebze-meyve şölen ve festivalleri yapılmaktadır. Bu faaliyetlerin olmazsa olmazı ise âşıklardır. Ülke çapındaki ünlü âşıkların karşılaşmaları hem âşıkların sanatlarını icra etmeleri sağlar hem de âşıklığa ilgisi olan gençlerin motivasyonunu artıran bir durumdur. Bu yüzden şölen ve festivallerin sayısının artması âşıklık geleneğine olan ilgiyi de artırmaktadır. Kahveler, düğünler, saz meclisleri gibi şölen ve festivallerin de geleneğin yaşatılmasında önemli bir payı vardır (Kaya, 2017: 10).

Hikmet Çığlık günümüzde âşıklığın icra edildiği mekân ve ortamlar olarak kahvehaneleri, Alevi dergâhlarını, Cem evlerini, konakları, dernek ve vakıfları, belediyelerin düzenlediği şölenleri, asker uğurlama ve moral gecesi programlarını, üniversite programlarını, televizyon ve radyo programlarını, sinemayı ve sosyal medya sitelerini işaret etmektedir (Çığlık, 2014). 20. yüzyıla kadar âşıklık geleneği kahvehane, bozahane, meyhane, panayır, tarikat, asker ocağı ve devlet büyüklerinin himayesi altında ilerlemiştir (Çığlık, 2014: 15). Modernitenin insanlara dayattığı parçalı ve yüzeysel yaşam âşıklığın icra edildiği mekânları da değiştirmiştir. Günümüzde âşıklık; ağırlıklı olarak şölenler ve sosyal medya ortamlarında ilerlemektedir. Şölenlerin düzenlenmesinde devlet yine önemli görevler yüklenmektedir. Dernek ve vakıflar devletin yükünü hafifletmektedirler. Ekonomik zorluklar yaşayan âşıklar şölenlere katılmadığı zaman ya da şölenlere katılmak için

reklam ve tanıtıma ihtiyaç duyduklarında sosyal medya üzerinde eserlerini icra etmektedirler.

2.8. Aşıklık Gelenekleri

2.8.1. Saz Çalma

Halk şiirinin çeşitli biçimleriyle deyiş ve ezgilerin yüzyıllar boyunca korunup yeni nesillere aktarılmasında rol oynayan âşıklar sazı kendilerinin bir parçası olarak görmektedirler. Bu telli çalgı aşığa ilham veren geleneğin en önemli unsurlarından bir tanesi olmuştur. İşte bu yüzden âşıklara saz şairi de denilmektedir. Divan şairi için kalem ne ifade ediyorsa âşık için de sazı ve tezene denilen mızrabı odur. Âşık için sazı çok önemlidir. Onunla övünür. Onunla dertleşir. Atışmalarda kaybeden âşık, sazını rakibine vereceği için ustalaşmadan atışmalara girmeye cesaret edemez. Bu nedenle de halk arasında *"kel başından, âşık sazından korkar"* biçiminde bir deyim kullanılmaktadır (Yardımcı, 1998: 206-207, Kabaklı, 2008: 13). *"Sazsız âşık kulpsuz testiye benzer"* (Yardımcı, 1998: 206) biçimindeki deyiş de âşıklığın olmazsa olmazı olarak sazı göstermesi açısından önemlidir.

2.8.1.1. Doğu Kültüründe Saz Çalma

Antik Yunanlılar şiirlerini lyra ya da lura adı verilen sonradan lirik şiir ismine kaynaklık edecek bir çalgı aleti ile söylerlerdi. Eski İran'da *barbat*, *rûd*, *çenk*, *rebâb* ve *mûsîkar* gibi Yunanlılarınkine benzer sazların kullanıldığı bilinir. Eski İbrani şairleri de *mizmar* adı verilen kamıştan yapılan "ney"e benzeyen bir saz kullanmışlardır ki Dâvut Peygamberin Mezâmîr adlı ilahilerini de seslendirmişlerdir (Banarlı, 1971: 40). Söyledikleri şiir türüne göre âşıkların ayrı bir isme sahip olduğu Kazaklarda cırav'lar kahramanlık tarzı şiirler, akın'lar aytıs denilen atışmalı şiirler, baskı'lar dini şiirler icra ederler. Kazak âşıklık geleneğinde kullanılan sazlar: *kopuz* ve *dombıra*dır (Ergun, 2002: 2-3).

Âşıklık geleneği, halk edebiyatından ve folklordan da yararlanmaktadır. Âşık tarzında yarım kafiye (assonance) yaygındır. Âşık edebiyatında kullanılan türkü, türkmani, varsağı, ezgi, deyiş, kayabaşı, üçleme, koşma ve mani gibi nazım şekilleri; cinas, aliterasyon, teşhis, intak, münazara, atasözü gibi bazı özellikler halk edebiyatının unsurlarıdır (Keskin, 1984: 9).

Âşıklar arasında bazen sazın yanında para verme durumu da söz konusudur. Âşık Yedullah ve Âşık Şehnazı atışması bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Kobotarian, 2013: 85).

Aşığın sazına duyduğu sevginin kökleri Orta Asya'daki kopuza uzanır. Mahmut R. Gazimihal kopuzun itibarını öpüp başa koyarak çalarlardı. Düşman ona el süremezdi. Yere konulması günah sayılırdı (Gazimihal, 1958: 1653; Aktaran: Yardımcı, 1998: 207). Âşıkları eli kopuzlu eski ozanlara benzeten Kabaklı da âşıkların sazına verdikleri öneme dikkat çekmektedir. Kerametin saz da mı yoksa söz de mi olduğunun bilinemeyeceğini fakat aşığın sazına gözü gibi baktığını ilave eder. Âşık Veysel'in aşağıdaki deyişini de saza verilen önemi göstermesi açısından manalı bulur:

" *Ben ölürsem sazım kal sen dünyada*

Gizli sırlarımı aşikâr etme" (Kabaklı, 2008: 13).

Fuad Köprülü de 1962 yılında yayınlanan "Sazşairleri" adlı eserinde saz şairlerinin çeşitli dönemlerde kubuz, kara düzen, bozuk, tanbura gibi çeşitli çalgıları kullandıklarını fakat 17 ve 20. yüzyıllarda en çok "çöğür"e ilgi gösterdikleri için "çöğürcü" olarak da anıldıklarını belirtmektedir (Köprülü, 1962: 20). Kabaklı da âşıkların aynı şekilde "saz şairi", "çöğür şairi", "âşık" ve "meydan şairi" gibi isimlerle çağrıldıklarını belirtir (Kabaklı, 2008: 13).

Adana âşıklık geleneğiyle ilgili yaptığı araştırmada Bülent Arı saz çalma ile ilgili üç önemli sonuca ulaşır:

1. *Saz çalmanın günah olduğuna yönelik görüşün etkisiyle- Karacaoğlan-Dadaloğlu'nun saz çaldığı bilindiği halde- saz çalan kişiye iyi gözle bakılmadığından 20. yy. başından 1960'lara kadar yörede saz çalan âşık sayısı sınırlı kalmıştır.*
2. *Saz çalma, çalgıcılık toplumda hor görüldüğü için, aynı dönemde saz çalmaya fazla rağbet gösterilmemiştir.*
3. *Son yıllarda yörede toplumun saza bakışı değişmiş ve saz çalan kişiye sanatçı gözüyle bakıldığından, saz çalmaya ilgi de artmıştır* (Arı, 2009: 649).

Arı'nın ulaştığı sonuçlar aslında sadece Çukurova ya da Anadolu âşıklık geleneğinin değil bütün Türk coğrafyasının sorunudur. Horasan bölgesinde de dini

inançları istismar eden bazı kimseler saz çalmanın büyük günah olduğu ve saz çalanların cehenneme gideceğine dair sözler sarf etmiş ve bu sözler hem toplumu hem de âşıkları derinden etkilemiştir. Kobotarian'a göre (2013: 57) bölgenin tanınan âşıklarından Âşık Süleymani yirmi sene boyunca bu inanış yüzünden sazını evinde bırakmış ve bu yersiz inanışın son bulmasıyla tekrar sazına kavuşmuştur.

Şiirin saz ile söylenmesi sadece bizim toplumumuza özgü bir durum değildir aksine Dünya üzerinde yaşamış neredeyse bütün milletler şiirlerini bir çalgı aleti aracılığıyla icra etmişlerdir.

2.8.1.2. Batı Kültüründe Saz Çalma

Lyra ile birlikte söylenen şiir anlamına gelen lirik şiir ilk başlarda yalnızca müzik eşliğinde okunan şiir anlamını taşırdı. Skolion adı verilen içki şarkıları ya da sevgi içeren şiirlere uygulanırdı. Zamanla ozanların kendi duygularını da içeren şiirlere de lirik şiir denilmeye başlandı. Şiirlere lyra kadar flüt de eşlik edebilirdi. Lirik şiirin kökeni Terpandros'un, Saphho'nun ve Alkaios'un ilişkili olduğu Lesbos adası ve İyonia'ya dayanmaktadır (Yonarsoy, 1991: 33-34). Lirik terimi aynı zamanda koro şiiri kategorisini de kapsamaktadır. Bu şiirler halk önünde genellikle otuz üyeden oluşan bir koro tarafından lirik müzik eşliğinde dans edilerek Dionysos şenliklerinde ve olimpiyat oyunlarında okunurdu (Sacks vd, 2005: 195).

Skomorokhi adıyla anılan Ortaçağ'da ortaya çıkan Rus ozanları kanuna benzeyen *gulsi* ve kemençeyi andıran *gudok* ismi verilen sazlarla sokak sokak gezip sanatlarını icra etmişlerdir. *Skomorokhi*'ler gösterilerinde evcilleştirdikleri dansçı ayılara da yer vermişlerdir (Zguta, 1972).

Köy kent demeden dolaşarak halk şiirini söyleyerek yayanlar saz şairleridir. Bizdeki saz şairi Avrupa'daki müzisyen-şair tipine benzemektedir. Bu müzisyen şairlerin kökü de şiir, müzik, dans ve sihir gibi uğraşları olan ilkel toplumun sihirbaz sanatçılarına kadar götürülebilir. Feodal çağın epik şiirlerini ve destanlarını yine bu sanatçılar söylemiştir. Eserlerini bir çalgı aletiyle söylemek bu kişilerin ortak özelliğidir. Âşıklarımızın çaldığı saz, Orta Çağ'da Fransız *troubadour*ların kullandıkları *viele* gibidir (Başgöz, 1956: 7-8). Genellikle şövalye de olan bizdeki ozan

tipine benzeyen troubadourlar sanatlarını icra ederlerken yanlarında *joengleur* denilen hokkabazlık ve cambazlık yapan kişiler de bulunurdu.

2.8.2. Hikâye Anlatma

2.8.2.1. Türk-Müslüman Kültüründe Hikâye Anlatma

Tarih boyunca gelenek ve göreneklerine bağlı olarak yaşayan Türk toplumu başından geçen iyi ya da kötü olayları asla unutmamıştır. Toplumsal hafızanın oluşması için gerek yazılı gerekse sözlü anlatılarla ortak bilincin nesilden nesile aktarılmasını sağlamıştır. Hikâye anlatıcıları da farklı durumlarda farklı kimliklerle karşımıza çıkarlar. Hüseyin Su, hikâye anlatıcılarının tarih boyunca yaşadığı serüveni şöyle özetliyor:

> *"Bu bağlamda kendi tahkiye geleneğimize baktığımızda göreceğimiz gibi Yuğ törenlerinden Türk destanlarına, Binbir Gece Masalları'nın Şehrazat'ından klasik masal ve efsane anlatıcılarına, halk hikâyelerinden tırnaklarıyla yüzlerini yırtarak cenazelerin başında ağıtlar yakmak için tutulan usta ağıtçılara ve Denkbejlere, evlerimizde hemen her kuşağın hikâye anlatıcısı olan nineler, dedeler, anneler ve babalardan kasabaların Pazar yerlerinde birer okuyu anlatıcı olarak destan anlatıcılarına ve Anadolu'da halka dini menkıbeler anlatarak dolaşan gezgin dervişlere, mevlit okuyucularına kadar kültürel kaynakları ve dillerinin çeşitliliğiyle çok zengin bir hikâye anlatıcısı geleneğine sahip olduğumuzu göz ardı etmemeliyiz."* (Su, 2016: 19-20).

Halk hikâyelerinin yazıya geçirilmesi 1830'lara dayanır. Hikâye anlatma sosyal ve canlı bir olaydır. Âşıkların anlattığı hikâyeler yazıya geçirilirken canlı olan hikâye ölü bir hale gelmektedir. Çünkü yazıya geçiren aşığın kendisi bile olsa aşığın sesini alçaltması ya da yükseltmesi, yaptığı taklitler gibi anlatım elemanlarının hepsi kaybolmaktadır. Aşığın bir an susması ya da vücut dili ya da sazını kullanış biçimi hikâye yazıya aktarılınca kaybolan unsurlardır. Âşık, hikâyesini anlatırken bağlama göre politik ya da ekonomik konuları da devreye sokmaktadır. Fiyatların pahalılığından tutun da partilerin görüşlerine kadar güncel olayları geleneksel olanın içine katabilmektedir. Örneğin hikâye bir Alevî topluma anlatılıyorsa kahramanları bir çırpıda Alevî yapan aşığın ta kendisidir (Başgöz, 2002: 25-26). Hikâye anlatıcılığı gibi

sözlü kültür ürünü bir geleneğin yazılı kültürde ne kadar kayba uğradığı ve bütün işlevselliğini yitirdiği anlaşılmaktadır. Hikâye anlatmada âşık kadar hikâyeye yön veren dinleyicilerin de rolü olduğu görülmektedir.

Hikâyelerin kültürümüzde iki fonksiyonu vardır. Bunlar eğitim ve eğlencedir. Özellikle uzun süren kış gecelerinde çeşitli sebeplerle bir araya gelen kimseler vakit geçirmek için hikâye anlatıcılarından faydalanmışlardır. İnsanlar, anlatılan hikâyelerde yerine göre eğlenmiş yerine göre hüzünlenmişlerdir fakat mutlaka hayata dair bir şeyler öğrenmişlerdir. Bazen geceler boyunca süren hikâyeler genellikle köy odalarında ya da kahvehanelerde anlatılmıştır. Şu an sayısı yok denecek kadar az olan bu anlatıcıların izine Kars, Erzurum, Sivas ve Adana'da rastlayabilmek mümkündür (Kaya, 2017: 5). Zengin bir sözlü edebiyat geçmişine sahip olan Doğu Anadolu, halk hikâyeciliğinin de en güzel örneklerine sahiptir. Fakat bu hikâyelerin birçoğu henüz yazı diline geçirilmemiştir. İşte bu hikâyeleri canlılığını koruyan sözlü kültür sayesinde öğrenebiliyoruz (Boratav ve Fıratlı, 1943: 213). Boratav ve Fıratlı bu eseri 1943 yılında yazmıştır. Üzerinden geçen 75 yılın ardından kendilerinin bahsettiği sözlü kültürün canlılığı yerini sözlü kültürün kaybolma sürecine bırakmıştır. Âşıklar hikâye anlatacak ortam bile bulamaktadır. Bulsalar dahi kendilerine verilen sınırlı sürede hikâyelerini düzgün bir biçimde anlatamamaktadır.

Türk topluluklarında bulunan büyük birliğin bir düşmanla ya da doğal bir afetle olan savaşını anlatan eski destanlarımızın zamanın şartlarına göre değişim göstererek toplum içindeki tartışmalara kaydığını görmekteyiz. Bu durumda destandan romana olan değişimi göstermektedir. Boratav ve Fıratlı, romanın içeriğine benzeyen destanlar hakkında şu tespitlerde bulunur:

> *"Köroğlu hikâyelerinde, Padişaha ve devlete isyan etmiş bir haydudun ve onun etrafındakilerin maceraları okunur. Kerem, dini ayrı olduğu için Keşiş'in kızını alamaz ve bu din ayrılığı birbirlerini seven iki insanı birleştirememesinden çıkan vakalar zinciri hikâyenin adeta bel kemiği gibidir. Erçişli Emrah, Erçiş'in Beyi Miroğlu Mahmut Bey'in kapısında fakir bir âşık olan Âşık Ahmed'in oğlu olduğu için, Selvi Han'ın ailesince Selvi'ye uygun bir eş görülmez ve onun maceraları buradan başlar. Hâsılı bütün hikâyelerde böyle,*

yeni romanların mevzularına yakınlık gösteren mevzular bulunur" (Boratav ve Fıratlı, 1943: 213).

Halk hikâyelerinin sadece içeriği de değil, biçimi de değişmektedir. Nazmın yerini nesre bıraktığı sadece kahramanın duygu değişimlerinde nazmın kullanıldığı belirten Boratav ve Fıratlı, yine de halk hikâyeciliğinin eski destan geleneğini yaşattığını, hikâyeyi anlatan âşıkların tıpkı eski ozanlar gibi saz çaldığını, jest, mimik ve taklitlerle hikâyeyi canlandırdıklarını belirtirler (Boratav ve Fıratlı, 1943: 213-214).

Âşıklar, Türk hikâye anlatma geleneğinin de önemli temsilcileridir. Genellikle nesir biçiminde yazılan hikâyelerin önemli bir kısmında üç ya da daha fazla dörtlükten oluşan aşk, hüzün, dini, kahramanlık türküleri bulunmaktadır. Örneğin, Kerem ile Aslı hikâyesinde 143 türkü bulunmaktadır. Üçten on ikiye kadar teli bulunan saz eşliğinde bu türküleri icra eden âşıklar aynı zamanda hikâyenin de anlatıcılarıdır. Duygu durum değişikliklerinde nesir biçimi yerini nazma bırakır. Hikâye anlatıcısı da âşık konumuna geçiş yapar. Hikâye anlatıcısı olarak âşık, birçok hikâyeyi ezbere bilebildiği gibi, kendisi de bu hikâye yaratma sürecinde aktör olarak değerlendirilebilir (Başgöz, 2013: 371-372). Âşıklar, hikâyelerini anlatırken zamanı ve dinleyici kitlesini de hesaba katarak bağlama göre hikâyeye kendi yorumunu katar.

2.8.2.2. Orta Asya Kültüründe Hikâye Anlatma

Hikâye anlatma, sadece Anadolu'ya ait bir gelenek değildir. İran ve Orta Asya Türklerinde de yaygın olarak bilinir. Türkmenler ve Eski Sovyet Azerbaycanlıları, Özbekler ve Tatarlar da da sağlam bir hikâye anlatma geleneğine sahiptirler. Hikâyeler genellikle kahvehanelerde anlatılır. Türk hikâye anlatma geleneğiyle benzer unsurlar taşırlar. Şarkı ya da türkü olmadığı zamanlarda anlatıcı müzik aleti kullanmaz. Dini hikâyelerde genellikle müzik aleti kullanılmaz. İran'da âşıklar, türkü söylerken ya da hikâye anlatırlarken kahvehanelerin içinde bulunan sıralar arasında gezinir ve dinleyicilerle yakın temas kurar ve onların hikâyeden kopmamalarını temin eder (Başgöz, 2013: 372-374). Tebriz, Hoy ve Rezaiye gibi Türk nüfusunun fazla olduğu yerlerde pek çok âşık kahvehanesi bulunmaktadır. "Kahvehane-i Âşıklar" ve "Meshehmede Kahvehanesi" bütün yıl sabahtan akşama kadar âşıkların hikâye anlattığı mekânlardır (Aslan, 2002: 54).

Gürcistan'ın Tiflis, Azerbaycan'ın Bakü, Şeki ve Şamahı gibi şehirlerinde âşıklar düğün ve derneklerde hikâye anlatma geleneği halen devam etmektedir ve bu hikâyelerin kayıtları Azerbaycan İlimler Akademisinin ve Bakü Radyosunun arşivlerinde muhafaza edilmektedir (Aslan, 2002: 54).

Tebriz'in taşra kesimlerinde âşıklara mollalar tarafından kâfir gözüyle bakıldığı için, âşıklar ve kahvehane sahipleri mollalar kahvehane yakınına geldikleri zaman gözcülerden faydalanmaktadırlar. Bu gözcüler tehlike geçtiğinde kahvehaneye haber verirler ve hikâye anlatmaya devam edilir. Muharrem ve Safer gibi mübarek aylarda Hamzaname, Battalname ve Şehname gibi manzum destanların anlatılmasına pek müdahale edilmez. Kalan aylarda ise mollalar tarafından görmezden gelinirler. Bu durum genellikle şehir merkezinde geçerlidir. Taşrada mollalar bütün kültürel faaliyetlerin tek kontrol mekanizmasıdır (Başgöz, 2013: 374).

16. yüzyıla kadar destan anlatan kişiler destancı ya da ozan adıyla bilinirken, 16. yüzyıldan sonra âşıklar hikâye anlatma geleneğini devam ettirmişlerdir. Arap kültürünün de etkisiyle hikâye anlatan kişilere *meddah* adı da verilmiştir. Saha/Yakut Türklerinde destan anlatan kişilere *olonghohut*, Kırgız Türkleri destan anlatıcılarına *jomokcu* ismini, Karakalpak ve Kazaklar ise *jırav* ismini vermişlerdir (Yücel Çetin, 2016: 28-29).

Altaylarda özellikle soğuk ve uzun kış gecelerinde, düzenlenen şölen ve toylarda destan okuyanlara *kayçı* denilirdi. Destanları usulüne uygun olarak anlatmayan kayçıların bu yüzden hastalandıklarına inanılırdı. Kayçılar da Anadolu'daki âşıklar gibi usta-çırak ilişkisinden geçerler, köy köy gezerek geçimlerini hikâyeler anlatarak sağlarlardı. Rüyada bade içme geleneği kayçılarda da vardır. Yaşanan kıtlık ya da savaş zamanlarında halkın moralini yüksek tutma işlevine de sahiptirler (Karakurt, 2011: 176).

Destan ya da hikâye anlatma geleneğinin bütün Türk coğrafyalarında benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. İsimleri değişse de hikâye anlatıcıları şölenlerde ve sonraki dönemde kahvehanelerde hikâye anlatarak topluma yön vermektedirler. Özellikle İran örneğinden hareketle halk üzerindeki etkinlikleri bilindiği için kontrol altında tutulmaya çalışılmışlardır.

2.8.2.3. Avrupa Kültüründe Hikâye Anlatma

Âşıkların hikâye anlatma geleneği sadece bizim toplumuza özgü bir durum değildir. Antik Yunan ve Roma'dan beri Avrupa kültüründe âşıklar sadece şiirleri sazlarıyla seslendirmemiş aynı zamanda kahramanlık ve aşk hikâyelerinin de en güzel anlatıcıları olmuşlardır.

Tarihteki ilk destanlar ozanlar tarafından söylenmiş ve onikinci yüzyılda kâğıda geçirilinceye kadar sözlü olarak değişikliklere de uğrayarak dilden dile diyardan diyara dolaşmıştır. Destanların birçoğu benzerlikler gösterse de İskandinav ülkelerinin, Keltlerin, Slav ülkelerinin, Saksonların kendilerine ait tabiat, kahramanlık ve dini unsurlar içeren hikâyeleri vardır. Destanın nesir kısmında da nazım kısmında da hikâyeler mutlaka bulunurdu. Örneğin; Finlilerin baladları *Kalevala*'da toplanır. Gallilerin önemli destanları olarak *Mabinogian, Kilwch* ve *Olwen* gösterilebilir. İngilizlerin kahramanlık destanı olan *Beowulf* ve Almanların İlyadası olarak kabul edilen şövalyelikle derebeylikle arasında köprü işlevi gören *Nibelungenlied* sözü geçen destanlar arasında müstesna bir konuma sahiptir. Fransızların *Chanson de Roland* (Roland'ın Şarkısı) ve İspanyolların *Cid*'i de şövalyelik ülkülerini ve Hristiyan dünyasının Müslümanlarla olan savaşını anlatan hikâyeler barındıran destanlardır (Alcock, 1961: 48-50).

Homerosçu şölenlerde konuksever ev sahibi en güzel yiyecekleri ve içecekleri sunarken yabancı ise adını söyler ve ait olduğu coğrafi uzama ait öykülerini anlatırdı. Her gezgine kâşif gözüyle bakıldığı için yabancı, ev sahibine olan şükranlarını başından geçenleri anlattığı öyküsüyle sunardı. Uzak diyarlardan evine dönen kişiler de başka coğrafyalarda yaşadıkları serüvenlerin öyküsünü anlatırdı (Dupont, 2001: 227-228). Eğer hikâye anlatıcısının kat ettiği yol çok uzunsa ana öykünün içine Aristomenas'ın kendi öyküsünün içine arkadaşı Sokrates'in öyküsünü yerleştirdiği gibi alt öyküler de dâhil ederdi. Böylece dinleyici öyküyü beğenirse, ilerde kendisi de bu öyküyü anlatacak ve yeni alt öyküler ekleyecektir. Böylece ilk anlatılan öykü sürekli yeniden üretilecektir (Dupont, 2001: 231-232).

Yunanlılarda ve Romalılarda öykü anlatmayı şiir okuma ve şarkı söylemeden ayıran hususa dikkat çekmek yerinde olacaktır. Çünkü öykü anlatıldığı sırada asla

şarap içilmez. Şarap olmadan da Dionysos'un ortama gelmeyeceği bilindiği için öykünün saf ve temiz olarak anlatıcı tarafından içten bir şekilde anlatılması beklenir. Bu yüzden *aoidos* şarkıları et ile *symposion* şarkısı şarap ile öykü de su ile ilişkilendirilebilir (Dupont, 2001: 233). Her ne kadar Yunanlılara göre suyun getirdiği bir zayıflık taşısa da öykü içinde geçtiği ya da söylendiği kültürün keşfedilmesini ya da korunmasını sağlayan kurgusal bir anlatıdır (Dupont, 2001: 254).

Angıllar ve Saksonlar Britanya'ya yerleştikten sonra ki ülke England (Angle-land) olarak anılacaktır. Britonları yerlerinden ettikten sonra sadece Badon dağında 490 yılında tek yenilgilerini aldılar ki sonradan Arthur isimli birinin büyük zaferi gibi gösterildi. Her şeyin başlangıcı olan bu olayı Kelt ozanları hikâyelerinde tekrar tekrar konu edinip, zaferden zafere koşan hayali bir Kral Arthur yarattılar (McEvedy, 2004: 18). Halk ozanları topluma yön veren insanlardır. Bu örnek bile ozanların hikâyelerinin etkisinin nesilden nesile geçerek günümüze kadar devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Marş ve destanlar söyleyen resmi şair, yazar ve hikâye anlatıcıları olan Kelt ozanları, prenslerin soyağaçları tutar ve bunu sürekli tekrar ederlerdi. Prenslerin, savaş komutanlarının ve rahip sınıfı olan "druid"lerin[10] bile kendilerine ait ozanları bulunurdu (Duval, 2000: 553).

Ortaçağ Avrupası'nda hikâye anlatma geleneğini *minstrel, bard, troubadour* ve *trouvere* adı verilen ozanlar sürdürmüşlerdir. Ortaçağ'da dinin etkisiyle ve tiyatronun Aydınlanma dönemine kadar süren duraklama dönemi yaşaması teatral özellikleriyle hikâye anlatma geleneğinin bu boşluğu doldurmasını sağlamıştır. Teatral jest ve mimikleri hikâye anlatırken kullanan kişilere "jester" ya da "mummer" isimleri verilirdi. Hikâye anlatıcıları efsaneleri, masalları, özellikle aşk ve kahramanlık motifli hikâyeleri yöresel enstrümanlarıyla aktarırlardı. Normanların İngiltere'ye saldırmasıyla önce gizlice daha sonra ise açık şekilde hikâye anlatan Anglo-Saxon kökenli *gleeman* isimli ozanlar ve Orta çağ Avrupa'sında özellikle Almanca konuşulan

[10] Druid: "Druid"ler savaşlarda iki taraf arasında arabuluculuk görevi yapan, kurban törenlerini yöneten, çeşitli konulardaki anlaşmazlıklarda hakemlik görevi yürüten "bard"a göre daha yüksek seviyedeki kişilerdir. "Bard"lar genellikle övgü temalı şiirler söylerler. Her ikisi de topluma yön veren kişilerdir fakat drüidler aynı zamanda rahip olarak da değerlendirilir (Rees, 2000: 188).

ülkelerde *bankelsänger* (bank ezgicileri) adı verilen hikâyelerini halkın yoğun biçimde görüldüğü çarşı, pazar ve panayır gibi alanlarda anlatan kişiler de (Parıltı, 2006: 48-50) bu grupta değerlendirilebilir.

2.8.3. Mahlas Alma (Tapşırma)

Mahlas ya da tapşırma, divan edebiyatında ya da âşık edebiyatında şiirin kime ait olduğunun bilinmesi ve şiirlerin karıştırılmasının önüne geçilmesi amacıyla ortaya çıktığı düşünülen bir kavramdır (Artun, 2001: 64).

2.8.3.1. Türk Kültüründe Mahlas Alma

Mahlaslarıyla bütünleşen çoğu aşığın adı unutulur. Dadaloğlu'nun asıl adının Veli, Sümmani'nin Hüseyin, Gevheri'nin Mehmet olduğunu pek çok kişi bilmez (Kobotarian, 2013: 80). Bu yüzden günümüzde âşıklar gerçek ismini ya da soy ismini bazen de her ikisini mahlas olarak benimsemektedir.

Âşıklık geleneğine uygun biçimde mahlas ya âşığın kendisi tarafından seçilir ya da bir usta âşık, imam, pîr ya da mürşit tarafından verilebilir. Mahlasını kendi seçen âşık ismini ya da soy ismini ya da her ikisini de birlikte kullanabilir. Örneğin; Hüseyin Çırakman mahlas olarak soyadını, Feyzi Şahin adını, Âşık Ali Gürbüz ise ad ve soyadını birlikte kullanmayı tercih emişlerdir. Bazı âşıklar da yaşayışını ve sanatını beğendikleri herhangi birinin ismini kendilerine mahlas olarak seçmektedirler. Nevzat Topal kendisine Cansever mahlasını uygun görmüştür. Âşık Ali Rıza Öztürk de yaşadığı mahallenin ismi olan Sorsavuş'u mahlas olarak kullanmıştır. Mahlas seçerken yaşanan hadiseler de bu seçim üzerinde etkili olabilmektedir. Örneğin; Kayserili Âşık Hasan Işık, önce Meçhulî mahlasıyla şiirler söylerken, gıyabına söylenenler ve arkasından atıp çekiştirenleri mazeret göstererek mahlasını Gıyabî olarak değiştirmeyi uygun bulmuştur. Kahvede sazını çalan asıl adı Mahmut olan Tokatlı Nuri'yi seyreden Emrah, onun mahlasını "gel gözümün nuru gel" diye seslenerek Nuri koyar. Ruhsatî çırağına bir ayağı sakat olduğu için Noksanî mahlasını verir (Yardımcı, 1998: 130-132). Mahlas bazen de âşıkların meslekleri olur. Osman Taşkaya'nın ilk mahlası Çoban Osman, Mehmet Köşe'nin de otobüs şoförlüğüne ithafen Kaptanî'dir.

Azerbaycan âşıklık geleneğinde, usta çırağını sınava tabii tutar. Sınav sonucunda çırağına mahlasını verirken usta çırağına bir tokat atar. Buna "usta sillesi"

denilmektedir. Kobotarian'a göre bu davranış biçiminde Şamanizm etkileri vardır. Usta şaman, elinde bulundurduğu kırbaç ya da değnek gibi aleti genç şamana vurarak ona şamanlık gücü bahşetmektedir (Kobotarian, 2013: 81).

Günümüzde değişen sosyo-kültürel şartlara uyum göstermeye çalışan âşıklık geleneğinde dikkat çeken bir önemli bir husus da artık mahlas vermenin ticari kaygılarla kasetçi ya da plakçı dediğimizi zümrenin eline geçmiş olmasıdır. Eskisi gibi bir usta âşık, imam, pîr ya da mürşit tarafından mahlas verilmesi pek de yaygın olan bir durum değildir (Artun, 2001: 54).

Son zamanlarda âşıkların mahlaslarına bakıldığında ya soyadı kullandıkları ya da hem isim hem de soyadlarını birlikte kullandıkları görülmektedir. Bu durumun esas sebebi günlük hayatta sorunlarla karşılaşmanın önüne geçmektir fakat lebdeğmez gibi dudak ünsüzlerinin kullanılmadığı atışma türlerinde zaruretten dolayı âşıklar alternatif mahlaslar da almaktadırlar.

2.8.3.2. Batı Kültüründe Mahlas Alma

Tarih boyunca birçok kültürde edebi ürünler yazarlar ve şairler tarafından sadece asıl isimleriyle değil bazen de takma adlar ya da mahlaslar altında yayınlanmıştır. Buna sebep olarak yayıncı politikasını, yazarın ya da şairin kendisini toplumdan saklamasını ya da daha çok ilgi çekme çabasını gösterebiliriz. Özellikle kadın yazarlar toplum baskısından kaçmak ve daha özgür biçimde yazılarını yazabilmek için bu yola sıkça başvurmuşlardır.

Fransız ihtilali karşıtı Edward Williams, Iolo Morganwg takma adıyla; David Thomas, Dafydd Ddu Eryri takma adıyla ve Walter Davies, Gwallter Mechain takma adlarını kullanarak yerel kimliklerine de vurgu yapmış olmaktadırlar (Charnell-White, 2012: 6).

Galler, Cornwall (Kernevekeli) ya da Breton (Brittany) bölgelerinde düzenlenen yarışmalarda ozanların pek çoğunun aynı ismi taşıması nedeniyle yarışmacılar İncil'den, yaşadıkları bölgelerden ya da edebi yaratıcılıklarıyla mahlaslar almışlardır (URL 10)

Orta Yüksek Almanca devri şairlerinden Heinrich Von Meissen (1260-1318) aynı zamanda ömrünün son yıllarını da içinde geçirdiği Mainz'ın ilk âşık okulunu da

kurmuştur. Regenbogen ile berabere biten atışması (Sängerkrieg/ singers' war) sırasında Frauenlob (bayanları öven/ praise of ladies) mahlasını almıştır (Newman, 2006: 44,46).

Batı kültüründe bizim kültürümüzde olduğu şekliyle bir mahlas alma durumu söz konusu değildir. İstisnai durumlarda karışıklığın önüne geçmek için ya da memleketlerini öne çıkarmak için ya da toplum baskısından kaçmak için mahlas kullanımı görülmektedir.

2.8.4. Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade İçme)

Âşıklık geleneğinde âşığın sade kişiliğinden sanatçı kişiliğine geçişte en önemli unsur rüyadır. Bilindiği gibi Orta Asya'da şamanlığa geçişte de rüya motifi ön plana çıkmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren de bu anlayış İslami kültürle senteze girerek âşık kimliğinin oluşumunda rol oynamıştır (Günay, 1993: 24). Görülen rüyalarda şaman unsurlarının yerini İslami figürler almıştır.

Türk kültüründe rüya motifine sıkça rastlamaktayız. İzleri çok eskilere dayanan bu motif çeşitli efsane ve destanlarda kendisine yer bulur. İslâmiyet ile birlikte de Farabî ve İbn-i Haldun gibi âlimler de rüya konusuna eğilmişlerdir. Türk halk edebiyatında oldukça fazla görülen rüya motifi bazı âşıkların hayat hikâyelerinde de kendisine yer edinir. Âşıklar, âşıklığa başlama ya da usta âşık olmanın, geleneksel olarak iki yolla gerçekleştiğine inanırlar: Bir ustanın yanında çıraklık yapmak ya da rüyada bade içerek badeli âşık olmak. Bade, halkbilimde rakı ya da şarap benzeri alkollü içki anlamında kullanılmaz. Zaten her zaman içecek anlamında da değildir. Şerbet, su gibi içeceğin yanında elma, nar, ekmek, üzüm, vb. gibi yiyecekler de bir bade olabilir. Hatta ele verilen bir saz da bade olabilmektedir. Bu vesileyle rüyada bade içme sonucunda âşıkta manevi bir değişimin meydana geldiğine inanılır (Yardımcı, 1998: 135). Bade sadece yiyecek ya da içecek değildir. Bade bir vesiledir. Yeni kimliğe geçişte bir araç vazifesi görmektedir.

Şamanlığa girişin de önemli motiflerinden biri olan rüya motifi, Anadolu gibi diğer Türk milletlerinde de oldukça yaygındır. Kazaklarda baksılar (atışma yapmayan âşık tipi) ve akınlar (irticalen atışma yapan âşık tipi) rüyalarında bir pir, hayatta olan ya da olmayan usta bir akın ya da baksı görürler. Rüyadaki ihtiyar ya da usta âşık

rüyayı gören gence akınlık hakkında bilgi verdikten sonra elindeki dombırayı gence verir ve genç rüyasında dombıra çalmaya başlar (Ergun, 2002: 105).

Âşık edebiyatında rüya sayesinde kişi şiir söyleme yeteneği, dini bilgiler ve ledün ilmi öğrenme gibi özelliklere sahip olur. Rüyalar genellikle çocukluk ya da gençlik döneminde görülür. Ferrahî 12, Musa Merdanoğlu 13, Müdamî 14, Hıfzî 18, Pervanî 19, Feymanî 23 yaşında bade içmişlerdir. 40 yaşından sonra bade içenlerin sayısı çok azdır (Yardımcı, 1998: 136).

Aşığı rüyasında bade içmesi bazı nedenlere bağlıdır. Çıraklık yapma, çevrenin etkisi, maneviyat, dert ya da depresyon gibi durumlardan sonra rüyada bade içilir. Bade, bir pîr, üçler, beşler, yediler, kırklar ya da bir din ulusu tarafından içirilir (Yardımcı, 1998: 136).

Bade içme ya da yarı uyanık ya da uykulu durumda doğaüstü varlıklarla karşılaşarak şiir söyleme ya da saz çalma yeteneği kazanma durumu dünya üzerindeki birçok kültürde bahsi geçen bir durumdur. Homeros ile hemen hemen aynı yüzyılda yaşamış Hesiodos[11] da benzer bir durum yaşamıştır.

Köy hayatını iyi bilen 18 yaşındayken Helikon dağında yamaç kenarında otururken, karşısına şiir perileri çıkan Hesiodos'a periler hitapta bulunurlar. Bu durum karşısında korkuya kapılan Hesiodos o günden sonra şiir söyleme yeteneği kazanır. *Rhapsodos* denilen gezgin ozanlar gibi köy köy dolaşarak şiirlerini okumaya başlar. Şiirlerinde çiftçilik, ev idaresi, gemicilik ve ticaret gibi dünyevi konulara yer veren Hesiodos, Prometheus'un ateşi çalıp insanlığa bahşetmesi gibi kimi mitolojik unsurları da şiirine ustaca katmayı başarmıştır (Yonarsoy, 1991: 33).

Arap, Hint ya da İran halk hikâyelerinde de rüya motifini ve Şamanlığa girşte yapılan törenlerin izlerini görmek mümkündür. Abunnazar isimli Arap öyküsünde oldukça fazla Şamanizm unsuru görülmektedir. Rohde, Jean de Vries, Paul Saintives Krappe, Radermachen ve Ruben gibi Batılı bilim adamları rüya motifinin kaynağının Doğu kültürü olduğunu belirtmektedirler. Hem İslamiyet hem de Hristiyanlık pagan ve şaman kültürünün izlerini günah sayarak, yasaklamıştır. İslamiyet'ten sonra bu

[11] Hesiodos didaktik eposun kurucusu olarak kabul edilir (Tekin, 1998: 122).

unsurlar Alevî ve Bektaşî geleneğinde uygulanmaya devam etmiştir (Günay, 1992: 17-18).

Âşıklık geleneğinde rüya motifi ve neticesinde bade içme olayı oldukça sık rastlanan bir durumdur. Özellikle Türkler, İslamiyet'e geçmeden önce şaman unsuru olarak görülen bu olay, İslamiyet'ten sonra azalsa da Alevî ve Bektaşî geleneğinde halen devam etmektedir. Genellikle bade içen ya da bade içtiğini iddia eden âşıklar genç yaştadır. Badeli âşık olduktan sonra sanatlarında olgunluğa ulaşıp, şiir söyleme yeteneğine kavuşup, gerçek âşık olduklarına inanmaktadırlar. Alanında uzman Batılı araştırmacıların da üzerinde hem fikir olduğu üzere, rüya motifi Doğu kaynaklıdır. Avrupa kültüründe rüya motifine az da olsa rastlanmaktadır.

2.8.5. Usta-Çırak İlişkisi

2.8.5.1. Türk Kültüründe Usta-Çırak İlişkisi

Türkler geleneklerine bağlı bir millet olarak anılır. İş ve sanatın devamlılığında geleneğin sürdürülmesi önemlidir. Özellikle esnaflarda yaygın bir biçimde gördüğümüz usta-çırak ilişkisi toplumun hemen her kesiminde görülür. Örneğin, bir pehlivanın kendisi güreş sporunu bırakmasından evvel yerini alması için bir genci yetiştirir. Kısaca çeşitli zanaatlarda ve meslek gruplarında bu biçimde ilerleyen çırak yetiştirme geleneğinin yüzyıllardır yaşatıldığı alanlardan bir tanesi de âşıklık geleneğidir. Usta âşık, saza ve söze yeteneği olan bir genci yanına çırak olarak alır ve yanında gezdirerek saz ve söz meclislerine sokar ve çırağın artık olgunlaştığına inandığında ona mahlasını verir (Kaya, 2000: 13). Ustasının yanında senelerce çalışarak ustalaşan çırağın *peştamal kuşanma*sı esnaflar için ne kadar önemliyse genç âşık için de güngörmüş, devran sürmüş bir usta aşığın çıraklığını yapmak ve sonunda *saza çıkmak* asıl amaçtır ve ustası çırağına saz verip sırtını okşayarak *Git artık nasibini ara* (Yardımcı, 1998: 210) diyerek onunla helalleşir. Bu duruma âşık dilinde *çıraklama* (Yardımcı, 1998: 167) denilmektedir. Ustanın yanına aldığı çırak genelde delikanlılardır fakat istisna durumlar da yok değildir. Örneğin, Sivaslı Dilhunî'nin çırakları Garip Bilgin ve Yakup Bilgin arasında çok da yaş farkı bulunmaz (Kaya, 2000: 14).

Çırakta zaten var olması gereken söz söyleme yeteneğinin geliştirilmesi, sözlü kompozisyon yani şiirdeki konuların belirli bir sıra dâhilinde bütünlük ifade edebilmesi ve bu ifadelerin tutarlı olması gibi unsurları ustanın çırağına öğretmesi gerekmektedir. Ayrıca âşık musikisinin nasıl icra edildiğini ve sazın sözle nasıl hemhal olacağını öğretmek de çırağın ustasından bekleyeceği öğretilerdir (Özarslan, 2001: 124-125). Melodi kalıpları, sözün müzikle uyumu ve edebi tür ve şekillerin bilinmesi aşığın dinleyici üzerinde etkili olmasını sağlamaktadır (Özarslan, 2002: 401).

Usta-Çırak ilişkisi sadece iki kişi arasında olmaz. Çırak, yöresine gelen diğer âşıkların da bilgisinden faydalanır. Ayrıca âşıklıkla uğraşan aileler bulunduğu için çırak, akrabalarından da geniş ölçüde faydalanır. Örneğin, Kars yöresi âşıklarından Murat Çobanoğlu, babasının yanında çıraklık eğitimini alır. Babası Gülistan da Âşık Şenlik'in çırağıdır. Böylece küçük yaştan itibaren babasının yanında meclislere katılma şansını yakalar. Günay Yıldız'ın ustası, babası âşık Karahanlı Murat Yıldız'dır. Oğlunu da yanına çırak olarak alır. Böylece âşıklık geleneğini yaşatmış olur. Mahmut Demirci babasının amcası oğlu Feyzi'nin, Mahir Altuntaş teyzesinin kocası Reyhanî'nin etkisiyle âşıklığa yönelmişlerdir (Aslan, 2007: 46). Narmanlı Sümmanî'nin iki oğlu Fahri Çavuş ve Şevki Çavuş babalarından devraldıkları sanat mirasını oğulları Hüseyin Sümmanoğlu ve Nusret Torunî'ye devredip babalarının Samikale köyündeki mezarında huzur içinde yatmasını sağlamışlardır (Sakaoğlu, 2014: 32). Âşık Mevlüt İhsanî'nin oğlu Şakir İhsanioğlu da babasından devraldığı geleneği oğluna miras bırakmıştır (Özarslan, 2001: 125). Kısaca âşıklığın babadan oğula geçmesi oldukça sık rastlanan bir durumdur.

Çırak, ustasının ölümünden sonra meclislerde ve sohbetlerde söze ustasının şiirleriyle başlayarak ona saygısını sunarak adının yaşamasını sağlar. Ustanın çırağına bıraktığı tavır, üslup, icra biçimi, davranışlar, dil ve kültür gelenek zinciri içinde devamlılık arz eder. Bu devamlılık âşık kollarının oluşmasını sağlar. 19. yüzyıldan itibaren Erzurumlu Emrah, Ruhsatî, Dertli, Sümmanî, Derviş Muhammed, Huzurî ve Şenlik Kolları da bu biçimde oluşmuştur. Bu kollar genelde kola ismini veren âşıkla başlar. Bu isim bazen ilk âşık değildir. Sözde ve sazda ustasını geçenler kendisinden sonra gelen âşıklar üzerinde daha etkili olarak merkez şahıs olma şansına sahip olurlar. Örneğin yukarıda saydığımız kollarda Ruhsatî'nin ustası Kusurî, Şenlik'in ustası Nuri,

Huzurî'nin ustası İznî'dir. Âşık kolu Azerbaycan'da "mektep" olarak adlandırılır: Elesker mektebi, Âşık Ali mektebi, vs. (Kaya, 2000: 14).

Çıraklık geleneğinde dikkat çeken başka bir husus da aşığın usta olarak manevi bir aşığı seçmesidir. Daha önce yaşamış bir aşığı usta olarak seçen âşık kendisinden önce yaşamış aşığın şiirindeki muhtevadan, üslup ve fikirlerden etkilenir ve usta aşığın özellikleri âşıklığa namzet kişiye sirayet ederek onun gibi söylemeye başlar. Örneğin, Sivaslı âşıklardan Ali Tan, Veysel'i; Sivaslı Muzaffer Utar Sümmanî'yi; Karslı âşıklardan Mevlüt ve Nesip, Şenlik'i; Mehmet Hicranî de Şenlik'in çırağı Kasım'ı kendilerine manevi usta olarak seçerler (Kaya, 2000: 14-15).

Âşıklar kendi yaratımını saz eşliğinde okur. Yeri gelince de ustasının ya da eski bir aşığın eserlerini okuyarak yani *usta malı satmak* diye tabir edilen usta aşığın eserlerini icra ederek hem ustanın eserlerinin geniş bir coğrafyaya yayılmasını sağlar hem de bu davranışıyla yüzyıllardır devam eden âşıklık geleneğinin yaşamasına katkıda bulunur (Yardımcı, 1998: 95). Sakaoğlu, âşıklık faslı icra edilirken hoşlama veya merhabalaşma bölümünden sonra hatırlatma ya da canlandırma bölümünün önemine dikkat çeker. Çünkü bu bölümde âşık eski ustasının ya da ustaların şiirlerini söyleyerek hem onları saygıyla anarlar hem de yeni neslin ustaları tanımasına zemin hazırlar. Böylece dinleyiciler arasında bulunan çıraklar da usta-malı şiirler söylemenin önemi kavrar ve şiir dağarcıklarını da geliştirme imkânına sahip olurlar (Sakaoğlu, 2014: 22). Gerçekten de bir aşığın çıraklıktan ustalığa geçmek için bir takım kalıplar, kafiyeli kelime ya da kelime gruplarını bilmeleri gerekmektedir. Çünkü âşık karşılaşmalarında bu kalıp ve ifadeler onların başvuracakları birer silah gibidirler. Özellikle tüketmece ve daraltmaca esnasında sınırlı sayıdaki kafiyeli kelimeleri kullanma zorunluluğundan dolayı rakiplerine üstünlük sağlayabilirler (Özarslan, 2001: 238).

Ferhat Aslan'a göre (2007: 53), Kars yöresindeki âşıklar, halkın sevdiği bir âşık olabilmek için serbest ve sistemli deyişler meydana getirilmesi gerektiğini ve bunu gerçekleştirmek için de ustamalı şiirlerin öğrenilmesi ve icra edilmesinin elzem olduğunu dile getirirler. Ustasından geleneğin nasıl icra edildiğini ve usta malı deyişleri, âşık havalarını ve halk hikâyelerini öğrenen çırak en çok "ezberleme", "gözlemleme" ve "taklit etme" tekniklerini kullanır (Aslan, 2007: 68).

Âşık Veysel 1931 yılında Sivas'ta ilk kez yapılan "Âşıklar Bayramı"na katıldığında usta-malı şiirler söylemiştir. Kendisi de kendi deyişlerini yaratmıştır fakat bunları toplum içinde dile getirme cesaretini kendinde bulamamıştır. Gelenekte büyük önemi bulunan rüya motifini Âşık Veysel'de göremeyiz fakat Ahmet Kutsi Tecer bu motifin yerini alarak Veysel'in şair kişiliğinin oluşumuna katkı sağlamıştır ve ilk defa Cumhuriyet ve Atatürk'ü konu alan "Türkiye'nin ihyası Gazi Mustafa Kemal Paşa" adlı kendi şiirini, şiir söyleme yarışmasında dile getirmiştir (Günay, 1993: 25).

Özetle; Geleneklerine bağlı bir hayat yaşayan Türkler, gelenek açısından önem taşıyan bütün meslek gruplarında usta-çırak ilişkisinden faydalanmıştır. Âşıklık geleneği de bunlardan bir tanesidir. Çırak ustasından sadece sözlü kültür unsurlarını almaz, onu izleyerek halk bilgisi dediğimiz özellikle onu gözlemleyerek, taklit etme yoluna da başvurur. Aslında bu durum âşıklık okulu dediğimiz olayı da doğurur. Kimi âşıklar ise usta çırak ilişkisi yaşamaz fakat kendilerine manevi bir usta seçerek âşıklıkta ilerlemektedir. Usta çırak ilişkisinden geçmeyen kimi âşıkların da bu durumun eksikliğini diğer âşıklarla etkileşim kurarak ya da bir ağ kurarak kapatmaya çalıştıkları görülmektedir.

2.8.5.2. Avrupa Kültüründe Usta-Çırak İlişkisi

Türk kültüründekine tam olarak benzemese de usta-çırak ilişkisinin izlerini Ortaçağ Avrupa'sında da görmekteyiz. Karl Brinkmann "Ortaçağ Alman Edebiyatı" isimli eserinde Ortaçağ'da kültürel üstünlüğü burjuva sınıfı elde ettikten sonra el zanaatkârları arasından usta ozan yetiştiren okulların (die Meistersingschule) oluştuğunu belirtmektedir (Brinkmann, 1989: 71-72). Bu okullar bizim kültürümüzde özellikle sanayide çalıştırılmak üzere yetiştirilen çırakların eğitim gördüğü okullara benzer nitelikler gösterir.

Hohenstaufen hanedanlığının başarısızlığından sonra saray uygarlığı gücünü kaybetmeye başlamıştır. 14 ve 15. yüzyıllarda kültür taşıyıcısı olarak üstünlüğü ele alan burjuva sınıfı edebi değer olarak kalıcı olmasa da birçok eser bırakmıştır. Minnesang, özgün bir kurum olan Meistersang'da sıkışıp kalır. Zanaatkâr loncaları örgütlenerek titiz kuralların uygulandığı şiirler üretirler. *Meistersinger* (Usta şarkıcılar) özellikle Wagner dramıyla (1550'ler) ün yapar ve Nürnberg' deki kunduracı

Hans Sachs bunların en bilinenidir. Minnesang'ı izleyen lirizmin öteki özellikleri halk şarkılarında (Volkslieder) görülmektedir (Bandet, 2006: 13).

Sözü geçen bu okullarda oniki usta ozana pir gözüyle bakılırdı. Buradaki ozanlar genellikle kadınlara övgü dolu şiirler yazarlardı. Loncaya benzer bir yapısı olan bu usta şarkısı okulları (die Meistersingschule) ruhaniler dışındaki Hristiyan kardeşler cemaatlerinin kilisede yaptıkları ibadetleri daha sanatsal hale getirmek için ilahi meydana getirmek amacıyla oluşmuştur. Kiliseye oldukça sıkı duygularla bağlı olan bu usta şarkı ozanları dini türküler bestelemektedirler. Şarkı öğrenilmesi sadece kiliseler aracılığıyla olduğu için, yarışmalar sadece şarkı okulu denilen yerlerde yapılmaktaydı. Bunların dışında meyhane şarkıları denilen bir tür de oluşur. Kilise dışında kalan hanlarda veya belediye ait salonlarda icra edilen bu şarkıları dinlemek için halk belirli miktarda ücret öderdi. Tabulatur denilen bir kitapta toplanan belirli kurallar dâhilinde icra edilen şiirlerin sınav komisyonunun üyelerinin onayını alması gerekmeydi. Usta şarkıcı olmak isteyen bir kişi öncelikle bir ustadan ders almak zorundaydı. Tabulatur'daki kuralları öğrenen, bilinen dört klasik makamı ve oniki ustanın makamlarını öğrenen çırak, kendisi bu kurallara uygun bir şarkı bestelerse ozan unvanını alıyordu. Kurallarda en ufak bir esneklik yoktu. Bu yüzden usta şarkı türü gelişme gösteremedi (Brinkmann, 1989: 71-72). Usta malı eserlerin söylenmesi ve çırağın bir ustanın yanında yetişmesi bağlamında Türk kültüründeki âşıklık geleneğiyle ortak bir yanı olduğu söylenebilir. On iki usta makamının bilinmesi de âşıklık kolunu andıran bir durum olarak görülebilir.

Ukrayna âşıklık geleneğinde yaygın olarak görülen fakat dikkat çeken bir unsur olarak engelli âşıkları gösterebiliriz. Özellikle görme yeteneğini kaybeden ya da doğuştan kör olan gençler usta bir aşığın yanında çırak olarak eğitime tabii tutulurlar. Çıraklık süresi adayın yaşına, yeteneğine ve ustasının isteğine bağlıdır. Eğitimini tamamlayan engelli çıraklar genellikle şarkı söyleyerek dilenirler ya da dini şölenler ya da düğünlerde saz çalıp şarkılar söylerler. Engelli âşıkların çocuklarının genel eğilimi ve mecburiyeti tarım sektöründe çalışmaktır. Bir şekilde iyi gelir sahibi olurlarsa babalarını ya da varsa engelli olan kardeşlerini himayeleri altına alarak eve geri döndürüp âşıklığı bırakmalarını sağlarlar. Çünkü âşıklık toplumda tercih edilen bir meslek değildir fakat namuslu bir çalışma biçimi olarak kabul edilir. Tarımın

oldukça yaygın olduğu Ukrayna'da görme yetisini kaybetmek demek artık tarım sektöründe çalışamamak anlamına gelmektedir (Kononenko, 2015: 62-65). Ukrayna âşıklık geleneğiyle Anadolu'daki âşıklık geleneği birçok açıdan benzerlikler göstermektedir. Bizim kültürümüzde de âşıklıkla uğraşan kesim çoğunlukla tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylü sınıfının temsilcileridir. Benzer şekilde düğün ya da şölenlerde sanatlarını icra ederler. Türkiye'de de âşıklık meslek olarak çok tercih edilmez fakat namuslu bir uğraş olarak değerlendirilir.

Özetle; Türk kültüründeki usta-çırak ilişkisine birkaç açıdan benzeyen bir yapıya sahip Avrupa kültüründe özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisiyle olduğu düşünülen bir durum Ukrayna âşıklık geleneğinde de görülmektedir. Hem Ukrayna hem de bizim toplumumuzda âşıklıkla uğraşan kesimler ağırlıklı olarak köylülerdir. Onlar da aynı şekilde düğün ve şölenlerde saz çalmaktadırlar. Almanya'da da loncaya benzer bir yapısı olan usta şarkısı okulları bulunmaktadırlar. Bu bağlamda bizdeki usta malı kavramına benzerlik göstermektedir. Bir kitapta toplanan makamlardan oluşan sınavda başarılı olmayan aday kişinin ozan olması mümkün değildir. Kurallar oldukça katıdır. Bu yüzden usta şarkısı okulları gelişim gösterememişlerdir.

2.8.6. Âşık Karşılaşmaları

2.8.6.1. Anadolu Kültüründe Âşık Karşılaşmaları

Âşıklık geleneği içinde karşılaşmalar önemli bir yere sahiptir. İnsanların birbirleriyle manzum olarak söyleşmesi Türk kültüründe eskilerden beri süregelen bir gelenektir. Evde iş yaparken, tarlada çalışırken, yolda karşılaştıklarında, düğünlerde duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Ülkemizde özellikle Karadeniz bölgesinde halk sanatçıları mani esasına dayalı *karşıberi* veya *atma türkü* söyleyerek insanları eğlendirmeyi amaçlarlar. İşte âşıklar da yaptıkları karşılaşmalarla aynı toplumsal işlevi yerine getirirler. Âşık karşılaşmaları belirli bir sistem dâhilinde meydana gelir. Bu hususta farklı görüşler olmakla birlikte Umay Günay'ın yaptığı genel tasnifleme şu şekildedir:

1. Hoşlama-merhabalaşma
2. Hatırlatma-canlandırma
3. Tekellüm

a) Serbest konulu tekellüm
b) Öğütleme
c) Bağlama-muamma
d) Sicilleme
e) Yalanlama
f) Taşlama-takılma
g) Tüketmece-daraltma
h) Uğurlama-medhiye (Kaya, 2000: 25)

Bu silsile ile gerçekleşmek zorunda olmayan karşılaşmalarda sicilleme ve yalanlama örneklerine pek de fazla rastlanmaz (Kaya, 2000: 25). Sicilleme çoğunlukla Doğu Anadolu Bölgesi âşıkları tarafından yapılmaktadır. Güneyli âşıklarda ise takılma özelliği taşımaktadır. Yenen aşığın, yenilen aşığın soyunu sopunu eleştirdiği sicilleme âşıklar arasında kırgınlığa sebep olduğu için pek tercih edilmemektedir (Artun, 2001: 203). Çok fazla örneği de olmayan yalanlama yani mübalağa da sicilleme gibi günümüz âşıklarınca pek rağbet görmez.

Bilinen ilk önemli âşık karşılaşması 1850 yılında Yusufelili Muhibbî ile İdrakî arasında Erzurum Oltu'da yapılmıştır. O zamanın Oltu Mutasarrıfı Süleyman Paşa'nın konuğu olan İdrakî, kendisine atışmak yapmak için bir rakip istemesi üzerine Yusufelili Muhibbî karşısına çıkarılmıştır. Böylece Muhibbi-İdrakî karşılaşması gerçekleşmiştir (Yardımcı, 1998: 185).

Doğaçlama olarak âşıkların karşılıklı belirli kurallar çerçevesinde söyleşmelerine atışma denilmektedir fakat âşık karşılaşmaları, deyişme, karşıberi, kovalama, vb. isimlerle de anılmaktadır. Önceleri muaşere (münazara) ya da tekellüm gibi adlar ile de çağrılan bu şekle sistemli deyişler de denilmektedir. Bu uygulamalarının tamamı âşık fasılları olarak da isimlendirilir (Yardımcı, 1998: 174). Doğan Kaya'ya göre bu terimler birbirleriyle aynı anlamlarda da kullanılmalarına rağmen aslında birbirleri arasında küçük ayrımlar vardır. Kaya, karşılaşma ya da eskilerin ifadesiyle tekellümü hepsini kapsayan genel bir ifade olarak kabul eder ve şöyle bir tanımlama yapar: *"En az iki aşığın irticali olarak durumlarını, düşüncelerini, bilgi ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük*

sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmeleridir" (Kaya, 2000: 27).

Âşıklar, soru-cevap ve dar ayakla veya çift kafiyeli ayakla birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışırlar. Bu bakımdan atışma ve deyişmeden ayrılır. Gerçekten de karşılaşmada rakiplere üstün gelme çabası esastır. Atışmada da rakibine üstünlük sağlamak esastır fakat asıl amaç rakibi kızdırmak için ona laf atarak, onun kusur ve zaaflarını dile getirmektir. Bu yönüyle atışma bir karşılaşma çeşididir fakat rakibini mat etme-galip gelmeye dayalı değildir. Seyirciyi eğlendirmek de hedeflerden bir tanesidir. Deyişmede ise galip gelme, rakibe takılma ve laf atma yoktur. Belirli bir konuda manzum olarak söyleşmeye dayanır. Kaya, merhabalaşma, hatırlatma, serbest konulu tekellüm ve öğütlemeyi deyişme içinde değerlendirir. Böylece karşılaşmanın esası mat etme; atışmanın esası eğlendirme; deyişmenin esası ise sohbettir (Kaya, 2000: 28) diyebiliriz.

Taşlama-Takılma ise âşıkların ya ayak açıp birbirlerini yokladıkları ya da yarışmada dinleyicilerin verdiği bir ayak ile birbirleriyle atışmasıdır. Taşlamada âşıklar toplumun ya da birbirlerinin kusurlarını ya da kötü yanlarını karşılıklı dörtlüklerle dile getirmektedir. Birbirlerine ne kadar da kötü sözler söyleseler, her taşlama-takılma mutlaka tatlıya bağlanmaktadır ya da bağlanmalıdır (Yardımcı, 1998: 177).

"Deyişme" ve "ilişme" olarak da bilinen iki ozanın karşılıklı söyleyişine verilen isim olan"atışma"da âşık karşısındakini meydana atışmak için çağırır. Sazını da kahvenin duvarına asar. Önce karşılıklı şiir söyleyiş olan "deyişme" başlar daha sonra ise "ilişme" ile devam eder ve "atışma" ile sona erer. Şiirin uyağını dinleyiciler belirler. Bu uyak ya da ayak üzerine söylenilen karşılıklı dörtlükler sonradan biraraya getirildiğinde bağımsız anlamlı bir şiir meydana getirmelidir. Âşık üçüncü ya da dördüncü kıtada "tapşırmalı" ya da başka bir ifade ile mahlasını belirtmelidir (Makal, 1986: 46).

Karakılçık ve İmamî arasında aşağıda verilen soru-cevaplı atışma örneği kavramı somutlaştırmak açısından kayda değerdir:

“ KARAKILÇIK

Bir sualim vardır Âşık İmamî,

Kutsal kitabımın başını söyle.

İnan ki sözlerim gayet samimi,

Doluya dokunma, boşuna söyle

İMAMÎ

Sualine cevap istersen benden,

Besmele Kur'an'ın başı değil mi?

Mânâsız mantıksız söz olmaz senden.

Cahillerde sözün boşu değil mi?

KARAKILÇIK

Hak emrini vahiy ile bildirdi,

İsa'yı sağ iken göğe kaldırdı.

Ol Kabil Habil'i niçin öldürdü,

İsmi ne, Kabil'in eşini söyle.

İMAMÎ

Kabil yaptı kör şeytanın işini,

Taşla ezdi ol Habil'in başını.

Kardeşine vermem dedi eşini,

Aklime Kabil'in eşi değil mi?

KARAKILÇIK

Önce parlak idi ziyası söndü,

Hep müminler ona yönünü döndü.

Nerden geldi Kabetullah'a kondu,

Hacerul-esvedin taşı değil mi?

KARAKILÇIK

Dünyaya en önce gelenler cindi,

Nuhun gemisine kaç kişi bindi.

Dünyada en fazla yaşayan kimdi,

Gel bunun adını yaşını söyle?

İMAMÎ

Nuhun gemisinde yetmiş üç kişi,

Bazısı erkekti, bazısı dişi.

Avecin boynuna takıldı taşı,

Üçbin altıyüz yıl yaşı değil mi?

KARAKILÇIK

Hacı'm insanların meyvesi ilim,

Kalbin arzusunu konuşur dilim.

Âlemlere rahmet gelmiş Rasul'üm,

Ol Nebizişan'ın ismini söyle?

İMAMÎ

İmamî der yaradandr mabudum,

Ümmet diye yalvarışın okudum.

Muhammet Mustafa makam mahmudum,

Şefaat eylemek işi değil mi?" (Halıcı, 1992: 612)

Âşıklık geleneğinde atışmada karşısındakine üstünlük sağlamak için bazen ağır ithamlarda bulunup rakibin onurunu kırıcı dizeler de söylenmektedir. Kimi zamanlar seyirciler de bundan nasibini almaktadır. Bu sebepten dolayı yarışma sonunda âşıklar güzellemeler ve övücü dörtlüklerle birbirlerinin överek aralarında oluşan kırgınlıkları sonlandırmaktadır. Ayrıca kimi zaman da seyirciye yani kendilerinin dinleyenlere hitaben hoş birkaç dörtlük söylenerek uğurlama gerçekleştirilir. Bu nedenle atışmanın

sonunda söylenen dörtlükler barışma-övme-uğurlama olarak adlandırılır (Yardımcı, 1998: 184).

Halk ozanları karşılaşmalarda birbirlerinin güçlerini sınarlar. "Deyişme", "ilişme" ve "atışma"dan başka âşıklar birbirlerini "lebdeğmez" yarışmasına davet ederler. Lebdeğmez ya da başka bir ifadeyle dudakdeğmez hemen o anda yani irticalen yapılır. Dudakdeğmez saz şairleri arasında karşılaşmalı yapıldığı gibi verilecek bir ayağa dayanarak tek bir saz şairi tarafından da yapılabilir. İki dudağı arasına iğne konulan ozanlar söyledikleri koşmalarda dudak ünsüzleri olan b,m,p,f,v harflerinin geçtiği kelimeleri kullanamazlar. Eğer kullanırlarsa iğne dudağa batar ve kanatır. Böylece karşılaşmada hakemlik yapanlara karşı bir itiraz söz konusu olamaz (Makal, 1986: 38; Halıcı, 1992: 12). Yurdun çeşitli yörelerinde yapılsa da Doğu Anadolu ve Azerbaycan'da yaygın olan leb-değmez genellikle 8'li ve 11'li koşmalarla yapılır (Artun, 2008: 219).

Âşık Hikmet Ârifî Ataman- Âşık Ali Dadaşoğlu arasında gerçekleşen atışma şiiri lebdeğmeze örnek olarak gösterilebilir:

ÂŞIK HİKMET ÂRİFÎ ATAMAN- ÂŞIK ALİ DADAŞOĞLU

"ÂRİFÎ

Ey arkadaş yâr karşına gelince,

Kendi gözleriyle gör yarasını.

Onun aşkı seni derde salınca,

Gerçekten anlarsın yâr yarasını.

DADAŞOĞLU

Derde düşenlerin haline yazık,

Yetiş, ilâç ile sar yarasını.

Eğer dostun sana atarsa kazık,

Ne acı, ne yaklaş, sor yarasını.

ÂRİFÎ

Senin için nara kendini yaksa,

Yarınına doğru yanan ışıksa.

Eğer ki o sana gerçek âşıksa,

Getir kendi yüzün sür yarasını.

DADAŞOĞLU

Yâra derin olsa dertli neylesin,

Dosta, yarenine halin söylesin.

Yaradan, derdine ilâç eylesin,

Atarsa içinden kir yarasını.

ÂRİFÎ

Herkes kararınca olsa karınca,

Gönlünün içine aşkı girince.

Aşk-ı ilâhiye tezden erince,

Dışarıya döker sır yarasını.

DADAŞOĞLU

Çoşkun çoşkun sular, akarken çağlar,

İniler dereler, seslenir dağlar.

Ali Dadaşoğlu derdine ağlar,

Açarsa dostuna her yarasını" (Halıcı, 1992: 578-579).

Kahvelerde bir kâğıda yazılarak asılan "şiirli bilmece"ye "muamma" denilir. Muamma hangi hece ölçüsüyle yazılmışsa karşılığında da aynı hece ölçüsüyle cevabının verilmesi beklenir (Makal, 1986: 45). Muamma asma olayı bölgesel olarak farklılıklar gösterse de ortak özelliklere sahiptir. Bir levhaya ya da kâğıda yazılan muamma, kahvehanenin en dikkat çeken yerine etrafı çiçeklerle süslenerek uzak mesafeden de okunabilecek bir şekilde asılırdı. Muammanın çözümü yazan âşık

tarafından mühürlenmiş olarak kahvehane sahibine teslim edilirdi. Muamma tepsisine durumu iyi olanlar ya da orada bulunanlar para ya da değerli bir şeyler bırakırdı. Muammayı çözen bunları alırdı. Muamma çözülemezse, muamma sahibi âşık tepsideki değerli eşyaları alırdı (Artun, 2004: 61).

Feyzi Halıcı'nın anlattığı bir askı indirme olayında 1968 yılında Çıldır'ın Aydıngün köyünde asılan muamma şu şekildedir:

"Dört ağacın üzerine kurulmuştur yapısı

Baştan aşağı bakınca yan yanadır kapısı

Bazan üstünde gezersin bazen duvarda olur

H harfiyle çift kelime muammanın hepisi"

Hane ve halıyı kasteden muammanın çözümü Taşlıova tarafından şu dörtlükle olur:

"Dört ağaçtan hoş yapılmış sanki bir han kapısı

Hem gerili hem yan yana iplerinin hepisi

Yere sersen evi bezer duvarda göze değer

Hane ile halı olur H harflidir ikisi" (Halıcı, 1976: 127-128, Aktaran Yardımcı, 1998: 189).

Muamma sadece kahve duvarına asılmaz. Bazen de usta bir âşık yazdığı muammayı çözmesi için başka bir usta aşığa gönderir (Yardımcı, 1998: 189).

Günümüzde muamma ya da askı muamma ya da bilgiye dayalı imtihanlar sadece resmi yarışmalarda yapılmaktadır. Zaten âşıkların doğal ortam dışında zorlamayla imtihana tutulmaları doğru değildir. Böyle irticali icralarda kalite beklentisi olmamalıdır (Özarslan, 2001: 238-239).

Kaşgarlı Mahmut'un "aydım-aydı" (dedim-dedi) dediği dedim-dedi tarzı söyleyişli deyişme geleneğini âşıklar da devam ettirmişlerdir. Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan bu geleneğe ait örnekler vermişlerdir (Elçin, 1981: 224).

Divanü Lügati't Türk adlı eserde:

"Aydım ona sevük

Benzi taba ne elük

Keçting yazı kerik

Kırlar edhiz dedik

Aydı sening udhı

Emgen telim udhı

Yumşar katığödhü

Könglüm sanga yüğrük" (Yardımcı, 1998: 192).

Erzurumlu Emrah; Âşık Ömer'in dedim-dedi ayaklı şiirini tanzir (nazire) etmiştir. Âşık Ömer'de:

"Dedim dilber yanakların kızarmış

Dedi çiçek taktım dil yarasıdır

Dedim dane dane olmuş benlerin

Dedi zülfüm değdi tel yarasıdır"

biçimindeki söyleyiş, Erzurumlu Emrah'ta:

"Dedim dilber didelerin ıslanmış

Dedi çok ağladım ser yarasıdır

Dedim dilber ak gerdanın dişlenmiş

Dedi zülfüm değdi tel yarasıdır" (Yardımcı, 2012: 568)

Genel olarak dedim-dedi tarzı söyleşi, seven ve sevilen arasındaki çekişmeyi anlatır. Bu tarz şiirlerde soyut ve somut varlıkların kişileştirildiği ve masallardan oldukça faydalanıldığı görülmektedir (Yardımcı, 1998: 193).

Âşıkların şiirlerinde başvurdukları bir başka söyleyiş tarzı da tarih bildirme ya da düşürmedir.

15. yüzyıldan itibaren divan edebiyatında her bir Arap harfine sayısal bir değer vererek doğum, ölüm, hastalık, düğün vb. olayların hatta bir binanın yapılış tarihini ebcet hesabı denilen bir teknikle hesaplanmasına tarih düşürme denilmekteydi. Âşık edebiyatına divan edebiyatı etkisiyle giren ve zamanla gelenekleşen bu tarih düşürme ya da tarih bildirme eylemiyle âşıklar yangın, sel, kıtlık, hastalık, savaş ve salgın gibi toplumu derinden etkileyen olaylara ileride hatırlanması için birer tarihi belge gibi şiirlerinin ilk ya da son dörtlüklerinde tarih belirterek yer vermişlerdir (Artun, 2001: 181). Köprülü'ye göre tarih düşürme ya da bildirme âşıklar arasında çok yaygın olarak görülmemiş aksine dar bir çevrede kalmıştır (Köprülü, 1962: 41). Hâlbuki bu gelenek geçmişte yaşanılan olaylar hakkında en sağlıklı bilgi edinme biçimleri arasındadır. Çünkü medyanın günümüzdeki kadar etkin olmadığı zamanlar hakkında bilgi edinme araçları çok azdır.

Âşıkların şiirlerindeki tarihler edebiyat incelemelerinde büyük önem taşımaktadır. Bu tarihler sayesinde aşığın yaşadığı zaman dilimi, o zamanki tarihi ve toplumsal olaylar aydınlatılabilmektedir. Âşıklar 17. yüzyıla kadar Hicrî takvim, 20. yüzyıl başına kadar ise Rûmi takvimle, 1926'dan günümüze ise miladi takvimle tarih bildirmişlerdir (Yardımcı, 1998: 198-199).

Hicri 1055 miladi 1645 yılında Girit'in alınış tarihini Garip Âşık şu dizelerle belirtir:

"Garip Âşık bunu böyle der idi

Kalmayıp düşmanın bağrı eridi

Bin elli beşinde aldık Girid'i

Gayet mübarektir hal padişahım" (Yardımcı, 1998: 199).

Âşıklar kimi zaman tarih bildirmeseler de şiirlerinde verdikleri sayılar bizi olayın yaşandığı tarihe götürür. Âşık Hacı Karakılçık, Hac farizası yerine getirilirken elektriklerin kesilmesi neticesinde paniğe kapılan hacıların birbirlerini çiğneyerek öldürmesini ele aldığı şiirinde ölen iki yüz altmış bir Türk hacısına şiirinde yer vererek 1990 yılında meydana gelen facianın tarihini de dolaylı olarak bildirmiş olur:

"Yine Hac mevsimi Kurban Bayramı
Beyaz ihramlara girdi hacılar.

Mekke, Medine'ye kutsal yerlere,

Binbir sevinç ile vardı hacılar.

……..

Tünele girince kesildi ceryan,

Kapanmış kapılar kararmış her yan,

Paniğe kapılmış binlerce insan,

Hak yolunda canın verdi hacılar.

Dünya Müslümanı hep din gardaşı,

Medine'de yatır Resûl'un nâşı,

İki yüz altmış bir Türk vatandaşı,

Mateminiz bizi sardı hacılar" (Köksal, 1999: 142-143).

Tarih bildirme gibi nazire söyleme de divan edebiyatından âşık edebiyatına geçmiş bir uygulamadır. Bir aşığın şiirinin başka bir âşık tarafından uyak ve ölçüyü bozmadan yeniden icra edilmesidir (Artun, 2001: 181).

Usta âşıklar şiirlerinin tanzir edilmesinden genellikle memnuniyet duyarlar. Aynı şekilde de bir usta aşığın şiirine nazire yazan âşık da tanzir etmenin onu artık ustalık seviyesine ulaştırdığını kanıtladığı için gurur duyar (Yardımcı, 1998: 206).

Bir nevi taklit olarak da değerlendirilebilecek nazire söylemeyi Ruhsati'nin aşağıdaki dörtlükle başlayan şiirini tanzir eden Âşık Feymanî örneğiyle somutlaştırmak yerinde olacaktır:

"Ruhsati:

Yârin bahçesinde üç gül açılmış

Ak gül kırmızı gül ille sarı gül

Üçü bir birinden fazla saçılmış

Ak gül kırmızı gül ille sarı gül

Âşık Feymanî:

Üç Gül (Nazire)

Bugün gönül hizmet etti üç güle

Ak gül, kırmızı gül, ille sarı gül

Tıpkı beni benzettiler bülbüle

Ak gül, kırmızı gül, ille sarı gül

Birisinin sohbet etmek âdeti

Birisinin dosta gitmek niyeti

Birinin koynunda buldum cenneti

Ak gül, kırmızı gül, ille sarı gül

Biri ülger yıldızının sırdaşı

Biri üç gecelik ayın yoldaşı

Biri gökte kâinatın güneşi

Ak gül, kırmızı gül, ille sarı gül

Biri olmuş bu hayatın bakisi

Biri ömür dağlarının sekisi

Biri kevser ırmağının sakisi

Ak gül, kırmızı gül, illa sarı gül

Biri kâtip Levh-i Mahfuzu yazmış

Birisi elestü bezmini gezmiş

Birisi âdemin şeklini çizmiş

Ak gül, kırmızı gül, ille sarı gül

Biri bilir Nebi ile Veli'yi

Biri bilir uslu ile deliyi

Biri Feymanî'ye sundu doluyu

Ak gül, kırmızı gül, ille sarı gül" (Artun, 1996: 339).

2.8.6.2. Avrupa ve Orta Asya Kültürlerinde Âşık Karşılaşmaları

Âşıkların atışma yapma geleneği sadece bizim toplumuza özgü bir durum değildir. Kırgızlar, Azeriler, Karakalpaklılar, Kazaklar, Araplar, Fransızlar, Almanlar, İskandinavlar, vb. milletlerde de atışma kültürü oldukça yaygındı. Araplar fuar ya da pazar yerinde şairlerin şiirlerini kâğıtlara yazarak diğer şair ve halkın onları okuyup tenkit edebilmesi için pazarın orta yerine asarlardı. Bu atışma şiirleri "Muğallakat" olarak anılmıştır. Batı Avrupa'da; Orta Çağ'da Keltlerde *Filder*, Fransa'da *Troubadour*, Almanya'da *Meistersinger*[12], İskandinav ülkelerinde *İskalid*ler (Avezov, 1948: 237-266; Avezov, 1997: 246), Kazakistan'da *akın*lar atışma yaparlardı (Ergun, 2002: 4). Azerbaycan'da ise saz şairlerine *bedveci* (bil-bediha, anında şiir söylemek) denilir (Keskin, 1984: 9).



1207 yılında Wartburg Kalesinde âşıklar arasında düzenlenen Wartburgkrieg olarak da bilinen yarışmanın (The Saengerkrieg) resmedilişi (URL 11)

[12] Sözcüğün gerçek anlamıyla bir lirizm örneği olan Minnesang anlaşılması zor ince bir türdür. Gezgin şairlerin yani *Meistersinger*lerin ulaşamadıkları kadınlar için besteledikleri şiirlerdir. Âşık lirizmi spontan değildir (Bandet, 2006: 11). Bu yönüyle bizdeki âşıklık geleneğinden ayrılır.

Ukrayna âşıklık geleneğinde de bizdeki gibi rakip iki âşık öncelikle birbirlerini selamlayarak iyi dileklerini birbirlerine sunarlar. Belirli bir kural silsilesi dâhilinde yapılan bu hoşlaşmalar aslında çıraklık döneminde öğrenilir. Çıraklık döneminde bizdeki ustamalı eserler gibi Ukraynalı âşıklar çeşitli eserleri ve mazmunları öğrenmek zorundadırlar (Kononenko, 2015: 86,88).

Kazak âşık atışmaları da bizdeki gibi dinleyicinin önünde yapılır. Kopuz, dombra gibi aletler eşliğinde âşıklar şiirlerini söyler. Şiirler irticalen söylenir. Dinleyiciler süreçte pasif değildir aksine atışma yapan âşıkları yeri geldiğinde eleştirir, kendi fikirlerini beyan eder. Ayrıca âşıklardan hangisinin galip geldiğine de halk karar verir. Janak, Süyimbay, Soje, Tübek, Mayköt, Kaban, Kulmambet, Jambıl gibi âşıklar atışma yapanlara örnek olarak gösterilebilir (Avezov, 1948: 237-266; Avezov, 1997: 243-244).

Özetle; Bir aşığın en önemli özelliklerinden bir tanesi atışma yapabilmesidir. Âşıklık geleneğinin olduğu bütün toplumlarda âşıklar atışma yapmaktadır. Bu atışmalar genellikle yarışma formatında olmaktadır. Dinleyiciler de geleneğe hâkim oldukları için atışmanın galibini belirler hatta yeri geldiğinde fikirlerini de beyan ederek jürilik görevinde bulunmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALAN ARAŞTIRMASI VE VERİLERİN YORUMLANMASI

ŞÖLEN AKTÖRÜ OLARAK ÂŞIK VE ŞÖLEN KÜLTÜRÜ

3.1. Nasıl "Âşık" Olunur?

Âşık, toplumda herkes gibi bir birey olarak yaşarken, icra zamanlarında herkesten farklı bir özelliğini de ortaya koymaktadır. Geçmişin sırlarını ve geçmişe dair olayları günümüze taşırken günümüzdeki olayların geleceğe nasıl yansıyacağına dair varsayımlarda da bulunmaktadır. Kısaca geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü misyonu taşımaktadır. Âşık, geçmişe dair hikâyelerini anlatırken hikâyeyi, hikâye anlatılan mekâna, kişilere ve bağlama göre yeniden kurgulamaktadır. Bu yüzden derin bir tarihi bilgiye ve hitabet sanatına hâkim olması gereklidir. Ejder Ulutaş bu hususu şu cümlelerle anlatmaktadır: *"Aynı zamanda toplumsal bir tarihçi olan bilgi toplayıcı kişi, salt bir aktarımdan ziyade, retoriği arkasına alarak tarihi öykülemenin etkili yollarını bulmaktadır"* (2017: 144). Buradan çıkan sonuca göre; âşık aynı zamanda usta-çırak ilişkisiyle ya da diğer âşıklarla olan etkileşimi neticesinde oluşturduğu âşık kimliğini muhafaza edebilmek için şiir ve hikâyelerinde günceli yakalamak zorundadır. Görüşme yapılan âşıkların birçoğunun, gündemi yakından takip edip, popüler olan sosyal konulara eserlerinde yer verdikleri görülmektedir. Âşıklar sadece bilgi toplayıcısı değil, aynı zamanda retoriği de kullanabilme yetenekleriyle ön plana çıkmaktadır. İşte sözü edilen bu yetenek, âşıkların bir aktör olarak nasıl var olabileceklerini göstermesi açısından önemlidir.

Mustafa Emirbayer, rasyonel olmayan aktör yaklaşımının bireyleri önceden belirlenen "eylem dizgesi"ni takip ederek içselleştirdikleri normları uygulayan kısaca kendi yağında kavrulan para, statü ya da güce tamah etmeyen önceden belirlenen sosyal ideallerle uyuşan eylemlere ilgi gösteren varlıklar olarak betimlemektedir. (Emirbayer, 2012: 28-29). Günümüz dünyasında aktör olarak âşıkları ele aldığımızda; Emirbayer'in betimlediği tarzda bir yaklaşımı benimseyen aşığın sanatında ve mesleğinde kalıcılığını sürdüremeyeceği çok net olarak anlaşılmaktadır. Çünkü günümüzde yaşanan elektronik kültür; sözlü ve yazılı kültürün melezi olarak nitelendirebileceğimiz farklı bir noktaya doğru giden bir harekettir.

Faillik, sosyolojide sürekli tartışılan fakat üzerinde mutakabat sağlanamayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Pierre Bourdieu ve Anthony Giddens habitus ve rutinleşmiş eylemlerin rolüne odaklanır. Bu anlayışta davranışlar gerçekliği sorgulanmayan tekrara dayanan bir şeymiş gibi sunulur. Benzer şekilde feminist teoriler, norm temelli yaklaşımlar ya da rasyonel seçim teorileri de failliğe tek boyutla yaklaşmışlardır. Tek boyutlu bakış açısı boyutlar arasındaki ilişkiler ağını ve bu ağdaki etkileşimi ve bu etkileşimin farklı yapısal eylemler içerdiğinde ne gibi farklılıklar ortaya koyacağı konusunda cevap veremez. Eylemin yapısal bağlamlarına sadece zamansal olarak değil aynı zamanda ilişkisel olarak da bakmak gereklidir (Emirbayer ve Mische, 2012: 65-67). Sadece geçmişin şekillendirdiği haliyle değil aynı zamanda mevcut ana ve o andaki ya da gelecekteki ilişkisel boyuta da odaklanmak gereklidir. Aktörlerin geçmiş, şu an ve gelecekte gitgeller yaparak farklı manevralar yapmaları gereklidir. Bu şekilde aktörler hayat şartlarına eleştirel bir yaklaşım sergileyebilirler. Aktörleri zamansal geçiş yapabilen yönelimlerini sürekli yeniden inşa edebilen kişiler olarak betimleyen Herbert Mead'in bu görüşüne dayanarak Emirbayer ve Mische (2012: 74), geçmiş-mevcut an ve gelecek arasındaki zamansal eylem geçişlerini tekrara dayalılık, tasarımsallık ve pratik değerlendirme gibi unsurlarla yapılabileceğini belirtmektedir.

Emirbayer ve Mische bu unsurlardan tekrarı dayalı unsuru; geçmiş düşünce ve eylem modellerini rutin pratikleri sırasında yeniden aktifleştirmeleri ve böylece geçmişteki kimlik ya da kurumların devamını sağlayabilecekleri bir durum olarak ifade ederken, tasarımsal unsuru; eylemin gelecekteki durumu hakkında hayaller ya da planlar kurarak eylemi yaratıcı olarak yeniden konumlandırmayı hedeflemek, son olarak pratik değerlendirmeyi ise; yaşanan ikilemler ya da muğlaklıklar karşısında pratik ve normatif değerlendirme yapabilmek olarak tanımlar (Emirbayer ve Mische, 2012: 75).

Yapı-fail/aktör ilişkisine dair görüşler çoğunlukla yapısal-işlevselci anlayışın görüşlerine göre kendilerini ifade etme yolunu seçmektedirler. Bu yüzden Parsons'un görüşlerini bir bütün halinde sunmak yerinde olabilir. Parsons'a göre (2005: 11) çoğu ampirik çalışma toplumun bütününü değil sadece bir kısmını açıklayabilir. Antik çağda yaşayan toplumlar için ampirik düzeyde yapılan bir çalışma dünya

toplumlarının tamamı için kabul edilebilir bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır fakat değişen şartlar neticesinde günümüz toplumlarında bunu kabul etmek rasyonel bir davranış değildir. Kişilik bilimi olarak psikoloji, toplum (sosyal) sistemi teorisinin değil, toplum teorisini de içeren eylem teorisinin kurucu unsurlarından bir tanesidir yani kişilik ve kültür teorisi gibi toplumsal sistemlerin tamamını Parsons eylem teorisini oluşturan yapı taşları olarak görmektedir. Parsons'a göre her bir bireysel aktör, bir sosyal sistemdeki etkileşim zorunluluğuna tabidir. Bu düşünce, kültürel bir geleneğin paylaşılmış yönü nedeniyle kültür problemi için çok önemlidir. Böyle bir gelenek, bir veya daha fazla somut sosyal sistem tarafından "karşılanmalıdır" ve yalnızca gerçek eylem sistemlerinin bir parçası olduğunda "işlevsellikten" bahsedilebilir. Parsons, kültür ve toplumsal sistem arasındaki ilişkiye baktığında; bir toplumsal sistemdeki aktörler tarafından bir kültürel örüntü sisteminin "öğrenilmesi" ve "yaşanması" şeklinin, sadece kişilik teorisi düzeyinde değil aynı zamanda toplumsal sistemin mekanizmalarının seviyesinde motivasyonun somut durumlarla ilişkisinin analizi yapılmadan anlaşılamayacağını belirtmektedir. Bir tarafta kültür ve diğer tarafta kişiliğin bulunduğu toplumsal sistemin ilişkilerinde belli bir mantıksal simetri vardır. Daha derin bir simetri hem kişiliklerin hem de toplumsal sistemlerin hem motivasyonel hem de kültürel unsurların ya da bileşenlerin bir araya getirildiği ve bu nedenle de birbirine paralel bir şekilde görüldüğü ampirik eylem sistemi türleri olduğu gerçeğinde yatar. (Parsons, 2005: 10). Parsons'a göre etkileşim ilişkisi, toplumsal sistemi kişilikten ayıran bir şey değildir. Etkileşim, toplumsal sistem kadar kişiliği de kuran bir unsurdur. Kişilik, yaşayan bir organizmanın bir durumla etkileştiği ilişkisel sistemdir. Bütüncül odak noktası, ampirik bir varlık olarak organizma-kişilik birimidir. Kişiliğin mekanizmaları, bu birimin fonksiyonel sorunlarına göre anlaşılmalı ve formüle edilmelidir. Aktörün dâhil olduğu sosyal ilişkiler sistemi, sadece durumsal anlamlılık değil, aynı zamanda kişiliğin doğrudan kurucusudur. Ancak bu ilişkilerin bir grup birey için tekdüze bir şekilde toplumsal olarak yapılandırıldığı yerlerde bile, bu tek tip "rollerin" yapılandırılma biçimlerinin, her bir farklı kişiliğin yapısını aynı şekilde kurması söz konusu değildir. Her biri farklı bir kişilik sistemiyle bütünleşmiştir ve bu nedenle herhangi bir ikisine kesin anlamda "aynı şeyi" ifade etmez (Parsons, 2005: 10).

Parsons'un söylemlerinden de anlaşıldığı üzere toplumu bireyler oluşturur fakat bireylerin toplamı değil bireyler arasındaki ilişki toplumu oluşturur. Kişilerin hedeflerine ulaşmak için benimsedikleri çıkarlar ve değerlerin içeriği toplum kaynaklıdır. Bu bağlamda işlevselci görüşte aktörlerin eyleminin kendisi tarafından değil toplumsal yapı tarafından biçimlendirildiği görülmektedir. Eylem teorisinde ise birey yapısalcı anlayıştaki gibi nesne değil, öznedir. Bu yüzden *"toplumsal etkileşim ve dolayısıyla ilişkiler, ihtiyaçların giderilmesinin ve çıkarların kovalanmasının benzer konumdaki bireylerin ortaklığını, işbirliğini veya kontrolünü gerektirdiği gerçeğinden kaynaklanmaktadır"* (Walsch, 2012: 25, 28).

Giddens, "yapı-aktör" veya "özne-nesne" gibi dikotomilere karşı çıkarak aktörün eylemini ve kuralları ve kaynaklarıyla yapının etkisini içeren yapılanma adını verdiği bir kuram ortaya koyar. Giddens, öznenin dikkate alınmadığı yapısalcı yaklaşımı ve rasyonel aktörleri yapının önüne alan yaklaşımlara alternatif bir kuram geliştirir. Giddens'a göre işlevselciler yapının bağımsız olduğunu düşünürler ve yapıyı özneyi kısıtlayan bir kaynak olarak görmektedirler. Giddens yapı ve eyleyen arasında bir ikilik tespit eder (duality). İnsanlar toplumsal yapıyı hem inşa eder hem de bu sürecin bir aracı olarak işlev görür (Emre, 2015: 7-8)

Alfred Schütz de aktör ve yapı arasındaki ilişkiye Talcott Parsons'a benzer şekilde yaklaşmıştır. Eyleme dair fenemonolojik bir işleyiş sunan Schütz'e göre eylem insanın bilincindedir. Aktör, eylemi biyografik özellikleriyle belirlediği amaç doğrultusunda gerçekleştirir ve bu anlamıyla öznedir fakat aktör toplumsal dünyanın bir ferdi olduğunu bilmektedir ve diğer aktörler ve toplumsal olayların belirlediği toplumsal dünyaya da uymak zorundadır. Bu yüzden diğer aktörlerle belirlediği ortak gerçeğe uygun hareket etmelidir (Walsch, 2012: 48). Bu yönüyle de aslında nesnedir.

Emirbayer ve Mische'nin failliğin kurucu unsurları olarak sundukları yukarıda anılan özellikleri âşıklar üzerinden değerlendirdiğimizde âşıkların sanatlarını icra edebilmelerinin en temel özelliği olarak tekrara dayalılığı görmekteyiz. Âşık ustasından öğrendiği usta-malı şiirleri ve hikâyeleri farklı icra ortamlarında sürekli tekrarlamak zorundadır. Rutinleştirdiği bu eylem biçiminde geleneğin ona kazandırdığı edinimlere uyan davranış kalıplarını kabul eder, eğer gelenekle çelişen bir durum varsa onu kabul etmez. Tasarımsallık boyutu ise; âşığın geçmişten edindiği

bilgilere, gelecek için nasıl bir yapılandırma yapması gerektiğiyle ilgili hayallerini ve planları kapsamaktadır. Pratik değerlendirme boyutu ise âşığın doğaçlama yeteneğine bir atıftır. Rutinleşmiş eğilimlerin anın istek ve talepleri doğrultusunda revize edilmesi anlamına gelir. Sözlü geleneğin temsilcileri olarak âşıkların günümüz elektronik kültür ortamına kendilerini adapte edip, çağın şartlarından etkilenmeden aksine ondan istifade ederek sanatlarını sürdürmeleri bu duruma örnek olarak gösterebilir. Bu minvalde, âşığın bu özelliğini kazanması için birçok aşamadan geçmesi gerekmektedir. Önceki bölümde detaylarıyla anlatılan âşıklık geleneklerinin yani -nasıl âşık olunur sorusunun- görüşme yapılan âşıklar tarafından cevaplanması, daha sonra ise aktör olarak âşıkların şölen kültüründe nasıl bir role sahip oldukları ve şölen kültüründeki yerleri ve diğer şölen aktörlerine bakış açılarını saptamak bu bölümün temel amacıdır.

Parsons'un ve Schütz'ün yukarıda bahsettiği durumdan hareketle aynı grup kimliği içinde görülen âşıkların aslında farklı coğrafyalarda farklı bileşenlerin etkisinde bireyselleştikleri görülmektedir. Bu yüzden grup çıkarlarının bireysel çıkarlara baskın olduğu durumlarda aynı ya da benzer cevapları, bireysel çıkarların grup çıkarlarına baskın olduğu durumlarda ise farklı cevaplar alınması beklenmektedir. Bourdieu'nun, "alan nosyonu", "çıkar nosyonu" ya da "illusio" kavramlarından özetle bahsederek Parsons'un sözlerini etkileşim ilişkisine bağlamak yerinde olabilir. Bourdieu'ya göre her alan spesifik bir illusioyu veya çıkar biçimini ortaya çıkarır. Oyunun aktörleri oyuna katılarak bu bireysel çıkar için oyunda bir konuma sahip olmaya çalışır. Bourdieu burada çıkar kelimesini aslında oyunda motive olamayıp kayıtsız kalma karşıtı olarak kullanmaktadır. Ona göre illusio kişinin kendisini motive ederek oyuna vermesi hatta kaptırmasıdır. Bu bağlamda oyun sonunda kazanacağı ödüle odaklanmayı içerir (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 105-106). Bourdieu burada potlaç bölümünde değinilen hediye/armağan ve Huizinga'nın oyun kavramını da hatırlatmaktadır. David Swartz'a göre (2011: 99-100) Bourdieu, eylem yerine strateji kavramını kullanır. Uygulanan pratiklerin hepsinin tek tek çıkar odaklı olduğunu ve aktörlerin içinde bulundukları durumdan faydalanmaya çalıştıklarını fakat Coleman'ın akılcı/rasyonel aktörü gibi plan yaparak ve tasarlayarak amaçlarının peşinden sürüklendiğini söylemez. Özellikle de entelektüel pratiklerin

tamamının çıkar odaklı olduğunu ve bütün kültürel üretimlerinin ödül kazanmak niyetiyle yapıldığını ifade etmektedir. Howard Becker alan kavramı yerine dünya kavramını kullanır. Becker'a göre (2013: 427-428) dünya metaforunu alan metaforundan ayıran en önemli husus; alanın insanlardan ziyade kuvvetlere odaklanması ve sadece rekabet ve çatışmaya dayanan ilişkileri önemsemesidir. Dünya metaforu ise merkezinde insanların birlikte yaptıkları bir şey için davranış örüntülerinin uzamsal değil fakat zamanla biçimlenen uyumu söz konusudur. Bu yönüyle dünya metaforu daha ampiriktir.

Konu tekrar âşıklara getirildiğinde, son cümleler olarak şunlar söylenebilir. Âşıklar için şölen bir oyundur ve illusio ya da çıkar da diyebileceğimiz oyunun sonundaki kazanma arzusu özellikle şölen organizasyonu içinde rekabetin bazen de tartışmaların doğmasına neden olmaktadır. Âşıklar da diğer sanatçılar gibi yeteneklilerin yeteneksizlerden ya da görece yeteneği az olanlardan ayrıldığı pazar mekanizmasına tabidirler (Becker, 2013: 51). Özellikle âşıklığın tanımında da yer alan "atışma" yapabilme yeteneği âşıkların kendilerini oyuna kaptırmalarına neden olup, bireysel çıkarları grup çıkarlarının önüne atabilmektedir. Grup çıkarlarını öne çıkaran en önemli faktör, âşıkların kendi sanat dünyalarında rakip olarak gördükleri popüler kültürün aktörleri olan şarkıcılar ve bu aktörlerin ağındaki kurum ve kişilerdir.

3.1.1. Usta-Çırak İlişkisi

Peter L. Berger ve Thomas Luckmann "Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi" olarak çevrilen eserlerinde bireyin doğar doğmaz toplumun bir üyesi olmadığını belirtmektedirler. Onlara göre toplum üyesi olabilmek için sosyalizasyon denilen bir süreçten geçmek gerekir. Bu sürecin ilk aşaması ise "içselleştirme"dir. Sosyalizasyon toplumun ya da toplumun belli bir kesiminin nesnel dünyasına ait olmayı ifade eder. Aslî (birincil) ve talî (ikincil) olmak üzere iki çeşit sosyalizasyon bulunmaktadır. Aslî sosyalizasyon bireyin çocukluk döneminde başlar ve onu bir toplumun ya da toplumun bir kesiminin üyesi yapar. Bu kesimin belirlediği anlamlı ötekiler kişiye dayatılır ve içselleştirilir. Kendi biyografik temelli özellikleri ona seçimlerinde yön verir (Berger ve Luckmann, 2008: 190-192). Çalışmanın ilk bölümünde de değinildiği gibi tamamen insan üretimi olan kültür *"bir yönüyle hazır*

bulunan, atalardan, önceki kuşaklardan aktarılarak getirilen ve bu şekilde benimsenen bir yapıdır. İnsan çoğunlukla kendinden önce hazırlanmış kültür ortamına doğar. İçine doğduğu ortamın oluşturulmasında kendi katkısı bulunmamaktadır". (Alver, 2011b: 185).

Âşıkların ilk sosyalizasyonları yani önceden onun için hazırlanan kültürü içselleştirmesi ailede gerçekleşmektedir. Çünkü âşıklık geleneğinde usta-çırak ilişkisinin en önemli fonksiyonu âşıkların sanatlarını yeni nesle aktarma ve sürdürme istediğidir. Böylece âşıklık geleneği yaşama şansı bulacaktır. Âşıklar, sanatını öğretmek için yanlarına bir çırak alır ya da âşık adayı genç ustasını bulur. Âşıkların yanlarına almak için ilk başvurdukları kişi genellikle çocuklarıdır. Eğer çocuklarında yetenek ve heves görmezlerse önce akrabalarına, daha sonra ise çevre halka bakarlar. Bu silsileyle ilerleyen çırak bulma eylemi tamamlanınca sanatın mirası gerçekleşmiş olur (Özarslan, 2001: 124). Bundan sonraki süreçte usta çırağına sadece sanatı değil aynı zamanda geleneği de öğretir. Çırak, ayrıca ustasının ve diğer âşıkların genel temayüllerini içselleştirir.

Becker, usta-çırak ilişkisini anlatırken çırağın dâhil olduğu uzam olarak "ustalar havuzu" mecazını kullanır. Çırakların eğitim sürecinin ardından eğitim aldıkları alanda ya da icra ortamında icracı olarak kaynak havuzuna dâhil olduklarını ve çoğunlukla da ustalığa geçiş taliminin icra ortamında daha etkili olduğunu belirtir. Becker, doğruluğundan şüphe de duysa bir hikâye üzerinden bu süreci şu cümlelerle anlatmaktadır:

> *"Çingene müzisyenlerin altı yaşındaki oğlan çocuklarına küçük birer keman verdiklerini ve onları, çalmakta olan bir Çingene orkestrasının ortasına bıraktıklarını söylerler. Bu çocuklara herhangi bir talimat verilmez, grubun geri kalanı çalmayı sürdürürken istedikleri gibi çalarlar; çıkardıkları garip, hatalı sesler, muhtemelen diğerlerinin çalışları tarafından örtülmektedir. Çocuklar çaldıklarını duyduklarına uydurmaya gayret ederler ve nispeten kısa bir zamanda ortak müzikal üretim içerisinde çalmayı öğrenirler. Kişi, gerekli olan şeyin bazı kısımlarını icra etmeyi öğrendiğinde, daha fazlasını da öğrenebilir ve kendisini işinin ehli ustalar havuzunun bir üyesi olarak sunabilir"* (Becker, 2013: 119).

Âşıklık geleneğinin günümüze kadar varlığını sürdürmesinde ön plana çıkan en önemli unsur usta-çırak ilişkisinin varlığıdır. Çırak, usta bir aşığın yanında icracılık ve şairlikteki ustalık hususlarında yetenekleri ölçüsünde olgunlaşır. Çırak sadece üstat adı verilen âşıktan saz ve söz eğitimi almaz. Ustasının çarşı, pazar, ev, bahçe ve günlük diğer işlerinin yapımında da yardımcı olur. Bunların yanı sıra Kur'an eğitimini de ustasından ya da bir hocadan alan çırağın bu eğitim sürecinde sabrı da onun âşıklık yolunda ilerleyip ilerleyemeyeceğinin bir göstergesidir. Gösterdiği sabır ve üstesinden geldiği eğitim sayesinde ustasının icazetini alan çırak artık halk önüne tek başına çıkma şansına nail olur (Bahadır, 2015: 20). Âşık, Becker'ın tabiriyle ustalar havuzunun bir üyesi olur. Çırak sonraki süreçte usta da olsa, ustasının eserlerini söylemeye yani usta-malı satmaya devam eder.

Âşıklar şölenine katılan âşıklarımız arasında usta-çırak ilişkisine örnek olarak gösterilebilecek âşıklar arasında ünlü âşık Murat Çobanoğlu'nun çırağı Mürsel Sinan Uğursu'nun ismi zikredilebilir. Usta-çırak ilişkisi sadece saz ve sözden ibaret değildir. Mürsel Sinan ile Murat Çobanoğlu'nun usta-çırak ilişkisi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Mürsel Sinan, Murat Çobanoğlu'yla olan usta-çırak ilişkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Benim ustam Murat Çobanoğlu'dur. Asıl ustam Murat Çobanoğlu'dur ama ben on yıl Çobanoğlu'nun evinde kaldım. Ondan ve Murat Çobanoğlu'nun babası Âşık Gülistan'dan örnek aldım. Âşık Gülistan da Âşık Şenlik Baba'nın çırağıdır. Yani Âşık Gülistan, Âşık Şenlik Baba'nın çırağı, Çobanoğlu babasının çırağı, bende onun çırağı, bir silsile,* ***Âşık Şenlik silsilesinden, kolundan geliyoruz.*** *Bizim usta çırak ilişkimiz Çobanoğlu'yla* ***bir baba oğuldan farksızdı yani ben o ailenin bir çocuğuydum****. Bana çok sahip çıkardı, yedirirdi,* ***giydirirdi, içirirdi, sahip çıkardı, ilgilenirdi, öğretirdi*** *bir de kendisi zaten o zamanlar çok da meşhurdu. Çok kalmazdı evde. Dedem öğretirdi bize Çobanoğlu'nun babası. Çok müthiş şeyler öğrendim ama dolayısıyla, onun oraya gelen* ***Âşıklar Kahvesi'ne gelen her âşıktan bir şey aldım öğrendim****".*

Âşık Mürsel Sinan'ın söylemlerine bakıldığında birkaç husus dikkat çekmektedir. Öncelikle, Mürsel Sinan'ın Şenlik kolunun bir üyesi olduğu anlaşılmaktadır. Usta-çırak ilişkisinin en doğal hali belli bir kola ait olmaktır. Çünkü

belirli bir âşık kolunun üyesi olduğunuzda o kola ait usta-malı şiirleri okursunuz. O kolun size kazandırdığı davranış kalıplarını yaşatırsınız. Mürsel Sinan, sadece Murat Çobanoğlu'ndan değil aynı zamanda Âşık Gülistan'dan da dersler almıştır. Bu durum da geleneğin aktarılmasında bazı hususların eksik kalmasını engellemektedir. Ayrıca Mürsel Sinan'ın, Çobanoğlu ailesinin bir ferdi olarak görülmesi sadece âşıklık sanatı açısından değil aynı zamanda aynı sosyal ortamın paylaşılması açısından da geleneğe uygun bir yaşayışı temin etmektedir. Ayrıca Mürsel Sinan'ın Çobanoğlu'nun âşıklar kahvesine gelen âşıklardan da geleneğe dair pek çok şey öğrendiği görülmektedir. Görüldüğü gibi Mürsel Sinan'ın sadece sanatçı kimliği değil sosyal kimliği de çevresi tarafından biçimlendirilmiştir.

Usta-çırak ilişkisinin en yoğun olarak yaşandığı coğrafyalardan bir tanesi Kars şehrimizdir. Aynı Mürsel Sinan gibi Âşık Ensar Şahbazoğlu, Âşık Gökmen Dursun, Âşık Ercan Şimşekoğlu ve Âşık Gültekin Bulutoğlu bu yörenin âşıklarıdır ve sözü geçen âşıkların her biri usta-çırak ilişkisiyle âşıklık sanatını öğrenmişlerdir. Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun babası da ülkemizin tanınmış âşıklarından Veysel Şahbazoğlu'dur. Âşık Gökmen Dursun hikâye anlatıcılığının en yoğun olarak yaşandığı yer olan Kars'ı özellikle de Çıldır'ı "âşık yurdu" olarak betimlemektedir. Âşık Gökmen Dursun'un ustası Âşık Tacettin Dursun şu anda İzmit'te ikamet etmektedir. Âşık Gültekin Bulutoğlu ise ustaları olarak Murat Çobanoğlu adına açılan Çobanoğlu Âşıkları Koruma ve Yaşatma Derneği Başkanlığı da yapan Mahmut Karataş ve Kars yöresinin tanınmış âşıklarından Bahattin Yıldızoğlu isimlerini zikretmektedir. Karataş ve Yıldızoğlu'ndan geleneğin özelliklerini öğrenip kendisini yetiştirdiği belirten Âşık Bulutoğlu aynı şekilde şu sıralar kardeşi Aytekin Bulutoğlu'nu yetiştirerek geleneğe hizmet etmeye devam etmektedir.

Üç kuşaktır âşıklık yapan Şahbazoğlu ailesinden Âşık Ensar Şahbazoğlu babası ve oğlu arasında köprü görevi görmektedir. Kuşaklar arasında görülen farkı şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Saz çalmayı da babam Âşık Veysel Şahbazoğlu'ndan öğrendim. Âşıklığın incelikleri, detayları, her yönüyle* ***baba sanatıdır****. […] Kuşak farkı var. Onun devri onun zamanı daha farklı, bizim devrimiz, bizim zamanımız daha farklı. O da benden farklı,* ***gittikçe kaynak yüzeyselleşiyor.*** *Derinlik kayboluyor.* ***Babam***

benden daha derin, ben oğlumdan daha derin. *Bu da mecburiyetten geliyor. Arzu istek doğrultusunda derine inme ortamı arzu isteği bulamadığı için yüzeysel olmaya, anlaşılır olmaya mecbursun".*

Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun sözlerinden anlaşıldığı üzere âşıklık geleneğinde zayıflamalar görülmektedir. Şahbazoğlu, bunun nedeni olarak da başvurulan kaynakların azlığını ve meslek ya da uğraş olarak âşıklığa duyulan isteğin azalmasını göstermektedir. Çukurova âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden Feymanî mahlasını kullanan Osmaniyeli âşık Osman Taşkaya, usta-çırak ilişkisiyle âşıklık sanatını ve geleneğini öğrenmiş simalardandır. Doğu Anadolu'daki gibi çocukluktan başlayan bir süreç olmasa da Osman Taşkaya'nın ailesinde âşıklar ve türkü söyleyenler vardır. Usta-çırak ilişkisini ve ailesinin müzikle ve şiirle ilişkisini şu sözlerle dile getirmektedir:

"[…] Şimdi bizim zaten dedelerimden gelen âşıklık. Bildiğimiz âşık Ömer değil ama ***dedemin ismi de Ömer'miş, Âşık Ömer derlermiş. Babam biraz söylerdi, amcam söylerdi.*** *Âşıklık yapmamış babamla amcam ama söylerlerdi. Amcam Mahmut Taşkaya vardı âşık. Mahalli sanatçı olarak ün yaptı. Hatta baya güneyde Akdeniz bölgesi daha doğrusu baya şöhret vardı o Mahmut Taşkaya'da. İlk ustam Âşık Hüdai ondan sonra Âşık Kul Mustafa Adana'dan. Onlar benim ustamdı. Onların yanında yetiştim. Onlarla beraber arkadaşlık yaptım. Gezdim yani beraber. Gezdik âşıklık yaptık".*

Sivaslı âşıklardan Âşık Kaptanî mahlaslı Mehmet Köşe'nin bildiğimiz anlamda bir ustası olmamıştır fakat kendisi birçok mecrada karşılaştığı ya da beraber sahne aldığı âşıklardan sanatı ve geleneği öğrenmiştir. İşi, iş üzerinde öğrenen Mehmet Köşe'nin kendi usta-çırak ilişkisini anlattığı aşağıda dizeler bir nevi usta-çırak ilişkisinin de bir özeti olarak değerlendirilebilir:

"Bizim için ilk önce usta çırak ilişkisi, bir insan âşıklığa heves ettiği zaman bir ustanın yanına, ustalarla beraber onların meclisinde bulunmak, onlara yani bu kendinde bu sanatın içine girme hevesiyle başladık. Bunlar da ustaydı. Bizden daha önce başlamışlardı. ***Biz bu ustaların yanında önce yavaş yavaş birbirimizi tanıdık. Daha sonra usta çırak pozisyonuna geçtik. Şiir yazmayı,***

işte edep adap oturma kalkma gibi şeyler, sonra şiirin nasıl yazıldığını sadece şeklini öğrendik. Yani usta çırak ilişkisi budur. *Yani bir usta sana ne saz çaldırır. Ne söz söyletir. Bunları kendi yeteneği çözer. Zaten sadece âşıklık ve ustalık onda. Âşık ne yapar? Usta çırağa ayak açar veya şiir yazmanın şeklini öğretir. Şiiri yazma zamanında şu şekil yazılırsa diye senin ufkunu genişletir.* ***Yani duvara tuğla nasıl konur? Harç üstüne nasıl konur? Sana duvar örmez. Sana sadece tuğlanın, harcın nasıl kullanılacağını gösterir usta. Diğer şey senin maharetindir yani bir gün eğri büğrü örersin duvarı, yavaş yavaş düzeltir yani bu usta çırak ilişkisi budur****. Öyle başladık. Beş yıl biz bir arada dört beş tane âşık arkadaş Sivas'ta yaşlı rahmetli bir ailenin kimsenin olmadığı bir evde toplanırdık akşamları. Beş yıl evde çalışma yaptık ustalarla beraber. Atışmayı, türkü söylemeyi öğrendik.* ***Kendi kendimize şiirler yazdık****. Bir hevesle bir şeyle uğraştık. Ondan sonra zaten dışarıya açılmaya başladık".*

Mehmet Köşe'nin (Kaptanî) yaşadığı usta-çırak ilişkisi bölüm başında belirtilen yapı-fail ilişkisine dair veriler barındırmaktadır. Kaptanî, bir aktör olarak diğer aktörlerle etkileşime girerek bir ağ oluşturup, yapının ona çizdiği sınırlar dâhilinde hareket ederek âşık olmuştur

Erzurumlu Âşık Selahaddin Kazanoğlu ise usta-çırak ilişkisi yaşamayan âşıklardan bir tanesidir. Geleneğin yapı yaşlarından biri olan bu olgunun eksikliğini gurbette yaşamasına bağlamaktadır. Yine de âşıklığa olan bağlılığını uzaktan da olsa takip ederek, araştırma yaparak, kaset ve plak dinleyerek kapattığını ifade etmektedir. Aynı şekilde Sivaslı Âşık Ayten Çınar da usta-çırak ilişkisinden geçmemiştir fakat o da aynı Selahaddin Kazanoğlu gibi geleneğin temel taşlarından birisi olan usta-çırak ilişkisini diğer âşıkları dinleyerek kapatmaya çalışmıştır. Âşık Ayten Çınar yaşadığı süreci şu cümlelerle özetlemektedir.

"Ben Sivas âşıklarını dinlemiştim. Ben Sünni kökenliyim. Özellikle Âşık Veysel Alevi kökenli olmasına rağmen bu birlik beraberlik bilincini gözleri görmemesine rağmen her şeyin farkında, birçok görenlerin göremediğini gören kültürümüze birliğimize beraberliğimize hizmet ettiğinden dolayı hem güzel eserlerinden dolayı başta örnek aldığım ozanlarımızdan birisidir fakat ***ben bugüne kadar emek veren herkesten bir şey aldığımı, herkesten***

beslendiğimi düşünüyorum. *Bizden öncekiler ve günümüzdekiler, çünkü onların ister istemez etkilendiği muhakkaktır yani.* ***Bizim okulumuz yok. Ozanlığın, âşıklığın okulu yok. Onlar bizim hocalarımız. Herkesten bir şey almışızdır,*** *öğrenmişizdir diye düşünüyorum".*

Âşık Ayten Çınar'ın sözlerine bakıldığında geleneksel anlamda usta-çırak ilişkisi yaşamadığı görülmektedir fakat ait olduğu yapının içindekilerle etkileşim kurarak sanatını geliştirdiği görmekteyiz. Âşık Ayten Çınar gibi Çorumlu Âşık Sürmelican Kaya da kadın âşık olduğu için, âşıklığı kendi kendine öğrenmek zorunda kalmıştır. Çünkü âşıklığın icra ortamları çoğunlukla erillik içermektedir. Âşık Sürmelican âşık olmasında ailesinin sanata ilgisinin önemini şu sözlerle vurgulamaktadır: *"Biz ailede üç kardeş oğlan, üç kardeş kız. İki oğlan kardeşim daha saz çalar. Benim aklım erdiğinde babamın evinde saz asılıydı zaten aileden gelen bir sevgi diyebilirim".*

Usta-çırak ilişkisi olmadan âşıklığa başlayanlardan bir diğeri de Ozan Nihat mahlaslı Nihat Sönmez'dir. Herhangi bir sebep olmadan belki de tesadüf üzerine saz çalmaya başlayan Nihat Sönmez, daha sonra saz çalmayı bilen kişilerin yanına giderek saz çalmayı ilerletmiştir. Ozan Nihat bu süreci şu sözlerle ifade etmektedir:

"Ben 1967'de ortaokulu bitirince matematiğim kuvvetliydi o zaman cebir çok kuvvetliydi benim. Saz çalan bir arkadaşım vardı onu çalıştırıverdim 7 alması lazım ki geçsin dört buçuktan beş geçsin, yedi aldırdım ona. İki türkü öğretti bana. Başlangıç o başlangıç oldu. Çok kısa süre 68 yılı bir sene bile varmadı sahnelere çıkmaya başladım. Okulun sahnelerine. […] Saz dâhil öyle belli bir kurs murs almadım. ***Tamamen doğaçlama kendim*** *ama kimse baktım sen saz çalıyorsun şu nasıl yapılıyor kayınpederim kayınbabam aynı zamanda amcam o saz çalıyor* ***Demirci Kazım derler ikide bir onun yanına giderim o nasıl yapılacak, Terzi Hasan usta vardı öldü. Allah rahmet eylesin onun yanına gelip nasıl yapılacak falan****".*

Ozan Nihat Sönmez'in söylemlerine bakıldığında, usta-çırak ilişkisinden geçmeyen diğer âşıklarda olduğu gibi alandaki diğer saz çalan kişilerle kurduğu ilişkilerin ona âşıklığın yolunu açtığı görülmektedir. Kahramanmaraşlı âşıklardan

Öksüz Ozan mahlaslı İhsan Öksüz de Ozan Nihat gibi âşıklıkla tesadüfen tanışanlardandır. Ortaokula başladığında okulda sadece bir tane saz olduğunu belirten İhsan Öksüz sazla tanışma hikâyesini şu cümlelerle anlatmaktadır:

> *"[…] Ve dediler ki biz ekini biçeriz. Sen türkü söyle, bizim suyumuzu getir, azığımızı getir yemeğimizi getir, hayvanları kovala, gel türkünü söyle, biz ekini biçeriz. Söyledik. Onların dediğini yaptık. İçlerinden bir tanesi saz yaparmış. Çalamıyor da yaparmış. Dedi ben sana saz yapayım. Bir tane saz getireceğim. Senin sesin güzel. Çok da hoşuma gitti. Valla abi amca işte param yok. Ben de nereden para vereceğim. Öğrenciyim. Babam mümkün değil, vermez. Zaten şimdi onlar ekini biçerler. Ekin kaç tas gelmişse onun içerisinde yüzde beş veyahut yüzde üç mü ne alıyoruz onu hatırlayamıyorum da buğday alırlar o biçme karşılığı. Onlar oradan kaç tas gelmişse o tarladan onlar da kendilerine düşeni yüzdelik falan alır giderler. Yav dedi sen de harmandan buğday ver. Babamdan gizli vermem lazım. Ben o şekilde bilmem kaç tane işte unutmuşum buğday verdik. Sazı aldık".*

İhsan Öksüz'ün sazla tanışmasının ardından geçen zamanda bir ustası olmamıştır. O da ustası olmayan diğer âşıklar gibi dönemin âşıklarını dinleyerek ve izleyerek âşıklık sanatını ve geleneğini öğrenmiştir fakat yine de bir ustaya olan özlemi dinmemiştir:

> *"Sonunda kendi kendimize,* ***elektrikler yok pil alıyoruz. Teybe takıyoruz akordu öğrenmek için.*** *Tellere vurduğumuz zaman pil geçermiş, tutturamıyoruz. Bu sefer gere gere akort yapma imkânı olmuyor. Onun* ***haricinde saz nasıl çalınır? Şiir nasıl yazılır? Bu konularda ustam olmadı. Bu da benim ustam deyip elini havaya kaldırıp ellerini öpeceğim maalesef kimse yok****".*

Öksüz Ozan'ın sözlerine bakıldığında dikkat çeken en önemli husus olarak geleneğin belirlediği eylem dizgesinde ilerleyememesinin üzüntüsünü yaşaması olarak gösterilebilir. Bu durum rasyonel olmayan aktör davranışını hatırlatır fakat alıntıda diğer dikkat çeken husus ise o zamana kadar edindiği bilgilerin yetmediği yeni kültür

ortamlarında dahi amaçları doğrultusunda önüne çıkan engelleri aşmaya çalışması onu rasyonel aktör konumuna eriştirmektedir.

Özetle; Âşıkların birçoğunun özellikle Kars, Iğdır ve Ardahan yörelerinin âşıklarının geleneğe uygun olarak bir usta-çırak ilişkisi yaşadıklarını görmekteyiz. Âşık kollarının varlığı bu durumun en önemli sebebi olarak gösterilebilir. Usta-çırak ilişkisinden geçmeyen âşıklar ise sanatlarını gözlemlerle ilerletmişlerdir. Sahne aldıkları şölenlerde usta âşıkların sadece sazlarını ve sözlerini değil, hal ve hareketlerini de kendilerine rehber edinmişlerdir.

3.1.2. Hikâye Anlatma

Hikâye anlatma, özellikle bir âşık kolundan gelen âşıkların sahip olması gereken bir özelliktir. Hikâye anlatabilme bir aşığı usta âşık statüsüne eriştiren bir özelliktir. Çünkü anlatılan hikâye; kişiye, zamana, bağlama ve mekâna göre değişiklik gösterebilmelidir. Genel olarak hikâyeler iskeletini korusa da yukarıda adı geçen unsurlar hikâyenin düzgün bir biçimde nakledilmesini etkiler. Hikâye anlatıcısına geçmeden önce, halk hikâyesinin tanımına bakılmalıdır. Selçuk Kantarcıoğlu halk hikâyesini şu şekilde tanımlamaktadır:

> *"Olan veya baştan geçen bir şeyi sırasıyla anlatma, nakletme olarak kabul edilebilen hikâyenin, XVI. yüzyıldan bu yana görülmeye başlanan ve eskiden ozanların anlattıkları destanların yerini alan, yer yer masal ya da destani özellikler de gösteren nazım-nesir karışımı anonim halk edebiyatı türü, halk hikâyesidir. Halk hikâyeleri, zamana, çevreye göre değişerek, gelişerek sözlü birer gelenek haline gelmiş destanlardaki akıncı ruhun sosyal bir karaktere dönüştüğü, geliştiği, çoğunda birçok aile ve toplum problemlerinin ve değişik insan tiplerinin yer aldığı, insani bir duygu olan 'aşk' ile ilahi bir nizam olan 'kader'in konu edildiği hikâyelerdir"* (Kantarcıoğlu, 1991: 11).

Bir folklor ürününün anlaşılmasında icracı, seyirci/dinleyici, icra gibi unsurların yanı sıra hikâyenin süresini azaltan ya da uzatan, zaman ve mekân arasındaki ilişki ve işlevselliği sağlayan bağlamın da mutlaka araştırılması gerekmektedir (Sevindik, 2018: 76). Hikâye anlatıcısının zihninde her ne kadar hikâyenin tamamı yer alsa da bağlama göre hikâyenin konusunda ya da anlatım

tavırlarında değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. Dinleyicinin sosyo-kültürel durumu da hikâyenin kimi yerlerini çıkarma ya da dinleyici profiline göre çeşitli eklemeleri de beraberinde getirir. Anlatıcı, hikâyesini anlatırken dinleyici ya da seyircinin aktif ya da pasif konumda olması hikâye anlatma sürecini oldukça etkiler. Anlatıcının hikâye anlatmadaki ustalığı dinleyicinin de gösteride aktif bir rol üstlenmesiyle karşılıklı etkileşim meydana gelir. Bu sayede hikâye bağlama göre yeniden şekillenir (Yücel Çetin, 2016: 46). Özellikle âşık kahvehanelerindeki dinleyici kitlesi ve âşık arasındaki etkileşim hikâye anlatma süresini etkiler. Dinleyici kitlesinin ilgi ve alakası, aşığın hikâye anlatmadaki ustalığı ve anlatılan hikâyenin uzunluğu, hikâyenin ne kadar süreceğini belirler.

Günümüzde kahvehanelerin âşıklık geleneği açısından artık geçmişteki kadar etkin olmadığı görülmektedir. Özellikle uzun kış gecelerinde ve Ramazan ayında sahura kadar âşık kahvehanelerinde, âşıkların hikâyeler anlattığı dönemlerle kıyaslandığında, âşık kahvehanelerine rağbetin oldukça azaldığı görülmektedir. Kendisi de bir âşık kahvehanesi sahibi olan Âşık Binali Kılıç âşık kahvehanelerine olan ilginin azaldığını şu cümlelerle özetlemektedir: *"Normalde Cumartesi-Pazar günleri yoğunluk oluyor. Ama bu yoğunluk diyebilirim ki* ***on kişiyi yirmi kişiyi*** *geçmiyor"*. Âşık Binali Kılıç'ın sözlerinden de anlaşılacağı üzere eskinin görkemli hikâye anlatıcılığı dönemi bitmek üzeredir fakat bu geleneğin en yoğun biçimde yaşandığı Kars yöresinde hikâye anlatıcılığı eskisi kadar olmasa da devam etmektedir. Kars yöresi âşıklarından Gökmen Dursun hikâye anlatıcılığıyla olan ilişkisini aşağıdaki şu cümlelerle betimlemektedir:

> *"Ustalardan işte* ***Şenlik Baba'nın tasnif etmiş olduğu hikâyelerden*** *Âşık Şenlik'in Sevdakâr le Gülenaz Hanım hikâyesini, Lâtif Şah hikâyesini ve Salman Bey hikâyesini ve Köroğlu kollarından çeşitli kısa öykülü türküleri düğünlerde, düğünlerdeki meclislerde ya da İstanbul'daki sıra gecesi gibi büyük birkaç aşığın katılmış olduğu gecelerde hikâye anlatma geleneğinin yaşaması adına veya istek üzerine anlatıyoruz".*

Sözlü anlatıcıların tamamı var olan hikâyeye kendisi de bir takım eklemelerde bulunur. Bunun sonucunda ortaya çıkan çeşitlemeler de sonraki anlatıcılar tarafından model olarak kabul edilir. Böylece zincirleme halinde bireylerin yeniden ürettikleri

hikâyeler meydana gelir ve orijinal eser değişime uğrar (Goody, 2017: 59). Âşık Gökmen Dursun'un koyulaştırılmış kısımdaki söylemi bize rasyonel aktörün geçmişle bağ kurup, pratik değerlendirme (doğaçlama) yaparak tasarımlar kurması özellikleri bağlamında geleneğin eski temsilcilerinden bir tanesi olan Âşık Şenlik'in tasnif ettiği hikâyeleri mekâna ve bağlama göre yeniden ürettiğini göstermektedir.

Çeyrek asır öncesiyle kıyaslandığında âşıkların artık eskisi gibi düğünlere çağrılmadığı görülmektedir. Âşıklık geleneğinin yoğun bir biçimde yaşandığı Kars'ta bile çağrılan aşığa bir saatlik süre verilmektedir. Bu kadar kısıtlı bir sürede hikâye anlatması mümkün olmayan âşık da atışma yapabileceği bir âşık da yoksa türküler söyleyerek sanatını icra etmektedir (Taşlıova, 2006: 170). Bu durum da hikâye anlatma geleneğini olumsuz etkileyen en önemli faktördür. Geçmişte özellikle Doğu Anadolu bölgesinde kış mevsiminin diğer bölgelere göre daha uzun ve sert geçmesi, yolların genelde kapalı olması bu kültürün gelişmesinde önemli role sahipti. Geçmişten geleceğe bir köprü vazifesi gören meddahlıkla birlikte âşıklık ve onların sazlarıyla anlattıkları hikâyeler kış gecelerinin en önemli eğlence kaynaklarıydılar (Sakaoğlu, 2014: 654). Meddahlık artık neredeyse tamamen bitmiş durumdadır. Âşıklık geleneği de kendisine yeni yollar aramaktadır.

Hikâye anlatıcılığının eskisi gibi revaçta olmamasının belki de en önemli sebebi olarak âşıklara artık eskisi kadar sahnede süre verilmemesi gösterilebilir. Şölen organizasyonunda türkü söylemek için bile yeterince süre bulamamaktan şikâyet eden âşıkların hikâye anlatmak için yeterli sürelerinin olması zaten pek de beklenen bir durum değildir. Kendisi de Kars yöresi aşığı olan ve hikâye anlatıcılığı yönü de bulunan Mürsel Sinan bu duruma alıntılanan aşağıdaki cümleleriyle dikkat çekmektedir:

> *"Hikâye anlatıcı yönüm olmaz mı?* ***Zaten bizim yörede hikâye anlatmayan âşık olmuyor.*** *Çünkü o düğünlerde, o sohbetlerde bir hafta kalıyorsun. Bir hafta köylerde kalıyorsun. Ancak hikâyelerle o toplumu dinletebiliyorsun. Birçok hikâye de bildim. Anlattım. Ancak İstanbul'a 1979'da geldikten sonra hikâye durumu bitti.* ***Neden bitti? Çünkü sahnede zaten bir türkülük bize sıra veriyorlar. Hikâyeye sıra mı gelir? Hepsini unuttuk gitti****".*

Âşık Mürsel Sinan'ın sözlerinden, Kars yöresinde hikâye anlatma geleneğinin âşıkların sahip olması gereken bir özellik olduğu anlaşılmaktadır. Bir geleneğin yaşamasının en önemli unsuru "tekrar"dır ilkesinden hareketle ortamlarda hikâye anlatma deneyimini yaşayamamaları âşıkların bu özelliklerinin kaybolmasına neden olmaktadır.

Âşık Devaî de benzer biçimde âşıklar şöleninde ya da bayramında zamanın kısıtlı olmasından dolayı hikâye anlatmanın çok da olası bir durum olmadığına vurgu yapmaktadır: *"Ya şimdi onlar mesela **bir köy, bir dernek toplantısına** çağırırlar. Hayatını anlat derlerse orada bir hikâyeli bir şey anlatırsın ama bugünkü burada yapılacak **âşıklar bayramında böyle bir şey olmaz**"*. Âşık Devaî'nin söylemlerinden aktörün yapacağı eylemin mekâna göre değişiklik gösterdiği anlaşılmaktadır. Hikâye anlatma ile şölen arasında bir ilişki kuramamaktadır. Çünkü Devaî'nin, şölenleri şehir ile ilişkilendirdiği anlamı çıkarılabilir. Kars ili Arpaçay yöresi âşıklarından Âşık Gültekin Bulutoğlu da düzenlenen programlarda hikâyeye ayrılan sürenin kısa olmasından aşağıda alıntılan cümlelerde şikâyet etmektedir:

> *"Tabii ki hikâyelerimiz var, hikâyeli türkülerimiz var. Ama günümüzde onlar ne yazık ki eskisi gibi dinlenmiyor. Neden dinlenmiyor? Program yapılıyor. **Âşığı çağırıyorlar**. Âşık geldi diyorlar ama **daha henüz çıkmadan programa** diyorlar ki **beş dakikan var**. Başkanın veya **Kaymakam** veya **Vali Bey** veya **Bakan Bey**, **Milletvekili** diyor ki beş dakikanız var. Abi beş dakika. Biz âşıklığı beş dakikaya sığdırıyoruz. Elimiz ayağımız birbirine dolanıyor. Ne okuyalım ne söyleyelim? **Âşıklık geleneğini işte o beş dakikaya on dakikaya sığdırmaya çalışıyoruz**".*

Âşık Bulutoğlu'nun sözlerinden çıkan sonuca göre aktör olarak âşığın şölen yapısı içinde eylemini gerçekleştiremediği görülmektedir. "Yerleşik uzam"lara sürekli uyan insanların, yapı ile olan ilişkisinde eylemlerinin bu yapıya uyduğu sürece yapıyı bozmayacağını belirten Giddens, devletin bir firmayı özne olarak adlandırmasının özneye bu yapı dâhilinde etken bir konum vermesi anlamına geldiği söylerken, yapacağı eylemlerin ise devletin yasalarla ona getirdiği yükümlülükler yüzünden sınırlı kalacağını da ifade etmektedir. Giddens'a göre iktidarın dayandığı temel, "öznel"liktir. Olayları istediği şekilde yapabilme ya da yönlendirebilme gücüne

sahiptir. Bu durum aslında insanların seçimlerini de etkilemektedir. İşte iktidar insanların seçimlerini belirleyen güçtür. Özne olan, davranışa kısıtlamalar getirebilir yani kısıtlamalar için bir özneye ihtiyaç duyulmaktadır (Giddens ve Piersen, 2001: 69-70). Burada Giddens'ın, yapı-fail ilişkisini devlet ve firma ile kurduğu görülmektedir. Bu düşünceyi Bulutoğlu'nun söylemleriyle ilişkilendirdiğimizde ortaya çıkan sonuç yine aynı şekildedir. Bulutoğlu, şölende âşıklık yapma şansına sahip olarak otorite tarafından özne ilan edilmiştir fakat icra için mümkün olmayan 5-10 dakika gibi bir süre verilerek ona dâhil olduğu yapıya dair sınırları ve yükümlülükleri hatırlatılmıştır. İşte bu noktada yapının tamamen öznel olduğu görülmektedir. Sonuç olarak; hikâye anlatma geleneğinin günümüzdeki haliyle özellikle de otantik olmayan mekânlara sahip olan şölenlerde işlevsiz olduğu anlaşılmaktadır.

Âşık Binali Kılıç (Hüsranî) aynı zamanda bir âşık kahvehanesi sahibi de olduğu için zaman kısıtlamasından, en azından kendi mekânında fazla mustarip olmamıştır. Âşık Binali de diğer âşıklar gibi hikâye anlatma geleneğinin eskiden daha yoğun bir biçimde olduğunu belirtmektedir. Âşık Binali görüşmemizde hikâye anlatma geleneğiyle olan ilişkisini şu sözlerle betimlemektedir:

> *"Şimdi **hikâyeler eskiden köylerde konaklarda anlatılan şeylerdi**. Yerine göre **kahvelerde** anlatılan şeylerdi. Ben o dönemde memur olduğum için kahvelerde anlatmadım. Ama daha sonra emekli olduktan sonra kahvelerde imkân bulduk, kendi kahvemizde var âşıklar kahvemiz de vardı orda anlatmaya başladım. Kendi kendime yazdığım hikâyelerim de var".*

Âşık Binali Kılıç'ın koyulaştırılmış kısımdaki sözleri Bulutoğlu için yapılan analizi hatırlatmaktadır.

Âşık Feymanî de eskiden hikâyeler anlattığını fakat sadece hikâye anlatma geleneğinin değil âşıklık geleneğinin tamamının tükenmek üzere olduğunu belirttiği görüşmede şu sözleri sarf eder:

> *"**Şimdi artık âşıklık kalmadı ki anlatıyoruz dersek yanlış olacak** ama bundan evvel yaptığımız sohbetlerde hikâye anlatıp, türkülerini söylerdik. Anlatırdık. Yazdığım hikâyelerim var benim. Hikâye de yazarım yani".*

Âşık Erol Ergani de geçmişte daha yoğun olsa da şu an hâlâ hikâye anlatmaya devam ettiğini belirttiği görüşmede; hikâye anlatma geleneğinin devam etmesinin dinleyicilerin ilgisine bağlı olduğunu da belirterek gelenekle ilgili şu sözleri söylemektedir:

> *"Tabi hikâye anlatıyoruz. Eskiden daha çok anlatırdık. Mesela bundan şöyle diyelim yirmi yıl öncesine kadar, genelde kahvelerde iki saat, üç saat, dört saat çalıp söylerdik. Hikâye anlatırdık. İmkân var tabi gene o hikâyeleri anlatmayı biliyoruz da ama o dinleyici lazım ki biz de söyleyelim. Yani bizi söyleten olacak. Yani öyle bir ortam olamıyor. Çünkü niye olamıyor?* ***Zaten zaman da kalmıyor zaman da yok****".*

Âşık Ensar Şahbazoğlu da Âşık Erol Ergani gibi hikâye anlatma geleneğinde zaman sınırlılığından ziyade dinleyicinin etkinliğini yitirdiğini belirtmektedir: *"Eski şey kalmadı. Gıpta edecek kuşağı kaybettik dinleyici olarak"*.

Tezin bu bölümünde en çok dikkat çeken husus, hikâye anlatıcısı olarak âşıkların icracı konumlarından ziyade süreci betimlemeleridir. Aktörlük açısından yeterince veri toplanılamaması aslında âşıkların katıldıkları etkinliklerde hikâye anlatma fırsatı verilmemesinden kaynaklanmaktadır.

Özetle; Hikâye anlatma geleneği, âşıklık geleneğinin olmazsa olmazlarından bir tanesidir fakat çağın koşulları gereği âşıklar düzenlenen programlarda yeterince vakit bulamadıkları için hikâye anlatamamaktadırlar. Hikâye anlatma geleneğinin köy odalarında, kahvehanelerde ve düğünlerde daha yoğun bir biçimde yaşatıldığı anlaşılmaktadır fakat bu durum da ağırlıklı olarak Kars yöresinde görülmektedir. Hikâye anlatma geleneğinin eskiden olduğu kadar revaçta olmamasının bir diğer nedeni de dinleyicilerin eskisi kadar bu geleneğe rağbet etmemesidir. Hikâye anlatma geleneğinin cazibesini yitirmesini diğer bir nedeni de fail olarak âşıkların; devletin, örgütlerin, piyasanın ya da tabakalaşmanın onlara şölenlerde hikâye anlatma ortamını sunmamalarını yani özne olarak kısıtlamada bulunmaları gösterilebilir.

3.1.3. Mahlas Alma (Tapşırma)

Âşıklar Bayramında görüşme yapılan âşıklardan birçoğu çağın şartlarından dolayı asıl isim ve soy isimlerini ya da sadece soy isimlerini mahlas olarak

belirlemişlerdir. Şenlik kolunun beşinci kuşak temsilcilerinden Âşık Ercan Şimşekoğlu, birkaç nesilden beri âşıklık yapan bir ailenin üyesi olduğu için ve özellikle de bu durumu vurgulamak için soyadını mahlas olarak kullanmaktadır. Ercan Şimşekoğlu, mahlas alma sürecini şu cümlelerle açıklamaktadır: *"Şimdi **soydan süre gelen** bir âşıklık şeyi olduğu için, Şimşekoğlu mahlası vardı. O da bize intikal ettiği için, mahlas bize geçti"*. Usta-çırak ilişkisinde de aile içi bir ilişkiye vurgu yapan Ercan Şimşekoğlu'nun ustası abisi, abisinin ustası da amcasıdır. Yine Şenlik kolu âşıklarından Âşık Ensar Şahbazoğlu da mahlas olarak ismi ve soy ismini bazen de soy ismini bir başka ifadeyle babası Veysel Şahbazoğlu'nun mahlasını kullanmaktadır. Şimşekoğlu ailesi gibi Şahbazoğlu ailesi de birkaç kuşaktır âşıklıkla uğraşmaktır. Yine Kars yöresi âşıklarından Gültekin Bulutoğlu mahlas olarak ismini ve soyismini kullanan âşıklardandır.

Birkaç kuşak boyunca âşıklık yapan ailelerdeki âşıkların soy isimlerini mahlas olarak kullandığı belirlendikten sonra, diğer bir mahlas alma biçiminin âşıkların gerçek mesleklerine mahlaslarında yer vermeleri söylenebilir.

Âşık Osman Taşkaya'nın şu an kullandığı mahlas Feymanî'dir. Bu mahlastan önceki mahlası "Çoban Osman"dır. Mesleği çobanlık olan Osman Taşkaya mahlas alma sürecini şu şekilde ifade etmektedir:

> *"Benim ilk mahlasım Çoban Osman. Danamızı buzağımızı güderdim. Çocukken de söylerdim. Âşıktım daha doğrusu. Çocukken âşık oldum. Türkü söylerdim ilkokula gitmeden önce. Çoban tabiri hoşuma da gitti".*

Sivaslı âşıklardan Âşık Mehmet Köşe'ye mesleği olan minibüs ve halk otobüsü şoförlüğüne atıfta bulunarak, ustası Âşık Erdem Can mahlas olarak Kaptanî'yi seçmiştir.

Mahlas, âşıkların tanınırlığı açısından oldukça önemli bir olgudur. Birçok farklı yoldan mahlas alınabilir. Bunlardan bir tanesi de plakçıların ya da yapımcıların satış politikalarıdır. Asıl mahlası ismi olan Mürsel Sinan bu konuda şu ifadeleri kullanmaktadır:

> *"İşte Sinanî şimdi mahlas oldu. Ben mahlas olarak normalde ismimi kullanırım yani Mürsel Sinan benim ismim ve mahlasımdır. Ama Sinanî de diyorlar.*

Mürsel Sinanoğlu da diyorlar. CD'ye de yazmışlardı. Şirket benden habersiz Mürsel Sinan değil de, Mürsel Sinanoğlu yazalım daha tok olsun demiş. Nasıl oluyorsa artık?"

Mahlas alma sürecinde rastlanan diğer bir yaygın gelenek de Fars kültürü etkisiyle ismin sonuna eklenen "î" harfidir. Yukarıda Sinanî örneğinde de gördüğümüz gibi Kahramaraş doğumlu Mersin'de ikamet eden Âşık Mustafa Buğrahan'ın mahlası da Devaî'dir. Mustafa Buğrahan mahlas alma hikâyesini şu sözlerle anlatmaktadır:

"Şöyle, 85'te Kayseri'de bir âşıklar bayramı başladı. Üç kişi orda mahlas aldık. Tıpla ilgili bir atışma vardı. Arkadaş da üstüne Devaî mesleklere deva diye falan diye anlattılar orada. Orada jüri tarafından ya bu da Devaî olsun. Birisi Şifaî birisi biri de Sefaî diye. Sefaî'yi de bilmem biliyorsanız. O mahlasları biz öyle aldık beraber. Şifaî devam etmedi".

Ağrılı Âşık Binali Kılıç da kendisine mahlas olarak Hüsranî'yi seçmiştir fakat gerçek ismi olan Binali'yi de kullanmaktadır. Mahlas alma süreci Binali Kılıç tarafından şu ifadelerle anlatılmaktadır:

*"**Mahlası diyebilirim ki kendi kendime verdim** fakat daha sonra da bunu pek şiirlerimde kullanmak istemedim. Bir üniversite hocası, o da araştırmacı yazar, onun tavsiyesiyle. Geçmişte böyle büyük insanlarımız, âşıklarımız, şairlerimiz, bilim adamlarımız, **mahlastan dolayı gerçek kimliklerini kaybettiler**. Mahlas oldu mu gerçek kimliğine ulaşılmayan insanlarımız var dedi. O yüzden sen mahlas olarak en iyisi kendi ismini kullan. Karışıklık olmasın. Ben şimdi normalde Binali olarak kullanıyorum mahlasımı ama yeri geldiği zaman, istendiği zaman, özellikle lebdeğmez konulu şiir atışması yaptığımız zaman Binali diyemeyeceğim için Hüsranî diyorum".*

Âşıklık geleneğinde bir aşığın mahlası olmak zorundadır. Usta tarafından alınamayan mahlas Âşık Binali Kılıç örneğinde olduğu gibi rekabette geri kalmamak için kendi kendine verilen bir olaya dönüşmektedir.

Âşıkların mahlaslarında yaygın olarak kullandıkları bir başka kelime de ozan kelimesidir. Kahramanmaraşlı Âşık İhsan Öksüz (Öksüz Ozan) ve Denizli Âşık Nihat Sönmez (Ozan Nihat) de zamanında ozan isminin âşıklar tarafından yaygın bir biçimde

kullanıldığı için mahlas olarak isimlerine ozan kelimesinin eklendiğini belirtmektedirler.

Âşık Ayten Çınar, kadın âşık olarak birçok zorluk yaşadığını ve birisinden ya da ustasından mahlas alma imkânının bile olmadığını ve ismine bir kelime ekleyerek mahlasını kendisinin aldığını şu sözlerle anlatmaktadır:

> *"Mahlasımı bile yolun başındayken bana veren bir âşık olmadı. Ben mahlasımı bile kendim aldım yani* ***kendi emeğimle dişimle tırnağımla mücadele ederek bugünlere geldim***. ***Elimden geldiğince*** *yaşatmaya* ***kadın*** *olarak gayret ediyorum".*

Âşık Ayten Çınar, cinsiyet ayrımını kastederek alanda haksız bir rekabet olduğunu fakat buna rağmen amacına ulaşmak için çaba gösterdiğini belirtmektedir. Âşık Sürmelican Kaya da mahlas olarak ismini kullanan diğer bir kadın aşığımızdır. Âşık Sürmelican mahkeme kararıyla Yosma olan ismini değiştirmiştir.

Görüşülen âşıkların ifadelerinden de anlaşılacağı üzere genelde mahlasları âşıklar kendileri belirlemişlerdir. Başkaları tarafından verilen mahlaslarda da günün şartları ya da politikaları neyi işaret ediyorsa mahlas seçimi de o yönde hareket etmiştir. Bilindiği üzere mahlas seçimi bir âşık için sanatı kadar önemli bir olaydır. Mahlasının gerçek adına baskın geldiği yani mahlası yüzünden gerçek adını bilmediğimiz birçok şair ve âşık vardır. Örneğin şair Fuzulî'nin gerçek adının Mehmed olduğu pek bilinmez. İşte âşıklar da bu noktadan hareketle gerçek isimlerini kullanmaya dikkat etmektedirler.

3.1.4. Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade İçme)

Âşıklık geleneklerinden ya da aşığın yetişme sürecinde karşımıza çıkan kavramlardan bir tanesi de bade içme ya da görülen bir rüya neticesinde âşık olmaktır. Badeli âşık olmak, âşıklar arasında geçmişte saygınlık uyandıran bir kavram iken günümüzdeki anlamı geçmişe göre biraz evrilmiş durumdadır. Bade içme olayına görüşülen âşıklarımız daha temkinli ya da başka şekilde yaklaşmaktadır. Âşık Mürsel Sinan ve Âşık Ensar Şahbazoğlu bade içme olayını ilham alma olarak değerlendirmektedirler. Mürsel Sinan'ın ifadeleri şu şekildedir:

"Badeli aşığı ben şöyle düşünüyorum: Aşk yani bade demek aşkın ta kendisidir. Aşkı, hani Yunus diyor ya : " Dinleyin ey yarenler aşk bir güneşe benzer, aşkı olmayan kişi misal-i taşa benzer." O da Hakk'ın verdiği bir ilhamdır. Bir gıdadır. Önemli bir olaydır. Onun adı da badedir".

Mürsel Sinan, Allah'ın eğer isterse herhangi bir şeye ihtiyaç duymadan aşığa ilham verebileceğini belirtir ve bir işte başarılı olmanın yolunun o işi aşkla yapmanın önemli olduğunu ve kendisinin başından geçen olayı ve gördüğü rüyayı anlattığı görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Rüzgârdan da o ilhamı alırsın. Valla istersen her taraftan verir. Ama mesela bir rüya âlemi vardır. Bu rüya âlemi de bade içeriyor. Mesela, diyelim ki son âşıkların hepsinde bende de vardır. Mesela ben şimdi çok kısa anlatayım. Bir çocuktum. Bir köyde türkü söylüyoruz. Böyle çok kar kış. Biz de söyledik. Çok yorulduk, yattık. Gece, demek ki o mecliste hala devam ediyorum. Uykuda rüyamda o gece hala devam ediyorum ama o çok terlemişim. Oradan yaşlı beyaz sakallı bir adam "Oğlum, evladım gel otur. Şu bardaktan su iç, sonra gene devam edersin" diyor. Yok! Amca dede ben devam edeceğim, ben bitireyim hikâyemi diyorum. Yavrum gel deyip kolumdan tuttu oturtturdu. Bana dedi ki: al şu suyu iç inşallah biraz dinlenmiş olursun. Ben de aldım suyu içtim. Şimdi bunu bade mi sayarız? Bunu sadece buraya sıkıştırmayı ben doğru bulmuyorum Allah isterse gökten lambadan da verir. Işıktan da verir. Rüzgârdan da verir, bir çiçek koklarsın ondan da verir. İlham aşk her şeyde vardır. Zaten aşkı olmayan insan okuyabilir mi? Bilim adamı olabilir mi? Efendim fizikçi olabilir mi? Matematikçi olabilir mi?"

Âşık Ensar Şahbazoğlu da âşıklığın ilham olmadan yapılamayacağını belirterek, geçmiş dönemdeki âşıkların bahsettiği rüya âlemine inandığını belirtmektedir.

Âşık Mustafa Buğrahan (Devaî) âşıklığın Allah tarafından bahşedilen bir lütuf olduğunu fakat bu hediyenin bade gibi çeşitli araçlarla verildiğini belirten âşıkların yaptıklarının doğru olmadığını belirterek, bade olayına inanmadığını şu sözlerle vurgulamaktadır:

"Ben onu şöyle diyeyim: Halktan olmayan bir şeyi hiç kimse bugün tahsilli olsan nice üniversitede nice rektörler var bizim hayatımızı yazıp da tez olarak çalışıp da doktorasını yapan insanlar var. Hani şunu diyeyim: Tahsille olmuş olsa onlar bizden alır. Sanat para getiren meslek olsa; Vehbi Koçlar, Sabancılar buna da bir fabrika yapar. Bu birebir Hak vergisi diyeyim fakat Hakk'ın sırrını aşikâr eden eskiden beri geçmiş ulema bilim insanlarımıza da bakın. Ne zaman Hak ile arasındaki sevdasını aşikâr etmiş ise dünyası değişmiştir. Öyle işte vay ben yatıyordum da, bana bade verdiler. Ben kalktım, Evime gittim. Sazımı falan. Öyle eski şeylere ben inanmam. Eğer bir insan Hakk'ı aşikâr ederse, o da sahtekârlıktır ona da sığınıyorsa eğer".

Âşık Ayten Çınar da mesajlı rüyalar gördüğünü belirttiği görüşmede, rüyasında bir şey yemediğini fakat âşık yolculuğuna rüya yoluyla başladığını şu cümlelerle anlatmaktadır:

"Ben mesajlı rüyalar görüyorum. Âşıklığa başlamadan da gördüm. Kendimi mesela bir ırmağın içinde gördüm. Çok etkilendim. Irmak beni alıp götürdü. Köyümüzdeydim. O zaman evliydim. Irmak berrak böyle dupduru ırmak beni aldı, uzaklara götürdü. Ben bunu sırat yolculuğu âşık yolculuğu diye düşünüyorum".

Âşık Osman Taşkaya bade olayına karşı çıkan arkadaşlarının kendileri bade içmedikleri için inanmadıklarını belirtmektedir. Çukurovalı âşık Feymanî mahlasının önceleri Çoban Osman olmasına rağmen rüyasında o zamana kadar hiç duymadığı Feymanî ismiyle çağrıldığını ve bu adı yeni mahlas olarak kabul ettiğinin, kendi ağzından anlattığı, hikâyesi şu şekildedir:

"Badeyi kendi içmeyince bade yok diyor bizim bazı arkadaşlar. Bunlara rastlıyorum diye ben şey yaptım. Bade şöyle, rüyanda birisi sana al der bu bade. Demeden de olabilir hatta benim ismim Osman Taşkaya. Feymanî hiç manasını bilmediğim bir kelime. Türkiye'de olmayan bir kelimeydi o zamanlar. 1964'te Hakkâri'de, Feymanî diye çağırdı beni bir zat-ı muhterem. Rüyamda vardım elinden bir su akıyordu Elinde şöyle gümüş büyükçe bir tas yani beş kişinin doyabileceği büyük bir tas, Sudan doldurdu bana uzattı içtim ve çok

ferahladım. Böyle ne biliyim böyle bir huzur geldi. Ne biliyim bir rahatlık geldi. Böyle aşk şey yönden maneviyatım yönden de benim gelişmeme çok faydası oldu o zatı muhteremin. O zamanlar uyandım. Feymanî ismini hatırımda tutamadım. Beş altı ay sonra tekrar beni Feymanî Feymanî diye çağırdı ve bende o ismi unutmadım. Daha böyle işte Feymanî diye birkaç sefer rüyamda çağırdı. Çağırdıkları için herhalde mahlasım bu dedim. […]. Öyle oldu. Mahlasımı öyle aldım".

Âşık Gültekin Bulutoğlu bade içme olayına karşı temkinli yaklaşmaktadır. Bade kavramını diğer birçok âşık gibi ilhamla karşılama yolunu seçtiği görüşleri aşağıdaki gibidir:

"Bade olayıyla ilgili tabii ki geçmişte üstatlarımızın söylediği şeyler var yani tamamen vakıf olmadığım konuda bir şey söylemek istemiyorum ama bence bade bir birikim patlamasıdır. İnsan yetişir, kendini yetiştirir, duyar, okur, bir şeylerden feyz alır. İnsanın ilhamı da şeyi de o bilgi yoğunlaşması ve patlamasıdır. Ben öyle tahmin ediyorum. İşte baktığım gibi bu hevestir örnek almadır. Bir aşığa imrenirsiniz. Onun gibi olmak istersiniz. Çalışırsınız yani üstadın biri diyor ki sorma âşıklara kimin nesidir. Âşıklık, Mevla'nın hediyesidir. Ruhun arzusudur, kalbin sesidir. Ne ölçen hisseder ne tartan anlar".

Özetle; Âşıklar arasında bade içme üzerine bir fikir birliği sağladığı görülmez fakat bütün âşıklar, âşıklığın Allah vergisi bir olgu olduğunda hemfikirdir sadece Allah'ın bu yeteneği kişilere nasıl bahşettiği üzerine bir anlaşma sağlanamamaktadır. Bu yüzden âşıklığı ve âşıklığa geçiş ritüeli olarak da değerlendirilebilecek bade içmeyi ya da rüya âlemini manevi bir olay olarak gördükleri sonucu çıkarılabilir. Ayrıca âşıklıkta saygınlık kazanma ya da diğer âşıklarla girişilen mücadelede öne çıkmayı sağlayan bir unsur ya da çıkar olarak bade içmenin bazı âşıklar tarafından suistimal edildiği görüşü de âşıkların satır aralarında değindiği dikkat çeken bir husus olarak göze çarpmaktadır. Bu durum Bourdieu'nün alan ve habitus kuramlarını hatırlatmaktadır.

3.2.Âşıkların Sanatını İcra Ettiği Mecralar

3.2.1. Kahvehaneler ve Köy Odaları

Âşıklık geleneğinde çırak ustasını hayatın birçok alanında gözlemler, taklit eder ve sonunda kendisi de icracı olur. Bu süreç ustanın evi, ustanın katıldığı düğünler, köy odaları ve kahvehanelerdir (Balkaya, 2013: 885). Âşıklar için saz çalınan türkü söylenen mekânın pek de önemi yoktur. Âşık sanatını her yerde icra eder fakat kahvehaneler âşıklık geleneğinin adını en çok duyurduğu mekânların başında gelir.

Ağırlıklı olarak çay ve kahve satılan kahvehaneler kısa zaman içinde tüketim mekânı hüviyetinin dışında gündelik hayatta önemli bir konuma sahip olmuştur (Yaşar, 2005:239). Osmanlı halkı için günlük hayatta artık ev, cami ve çarşı dışında geçen hayatta yeni bir mekân hayatlarına dâhil olmuştur (Duvarcı, 2012: 78). Osmanlı İmparatorluğu'ndan sonra kahvehaneler bu özelliklerini devam ettirmişlerdir. Hem şehir hayatında hem de köy hayatında insanların sosyalleşmeleri sağlayan kahvehanelerin sayısı hızla arttı. Âşıkların kahvehane kültürüne dâhil olmaları ise çok daha sonradır. Ertan Ünal, âşıkların kahvehane literatürüne girişlerine sebep olarak kahvehane sahipleri arasındaki rekabeti göstermektedir:

> *"Kahvehane sayısının artmasıyla birlikte, kahvehane sahipleri müşteri çekmek için yarışa girdiler. Birçoğu canlı eğlenceler düzenleyerek rekabette öne çıkmaya çalıştı. Yalnızca yaylı bir çalgı eşliğinde öyküler anlatan meddahlar, Karagöz tarzı gölge oyunları ile kahvehanelerin önemi daha da arttı. Halk şairleri ve zamanın sanatçıları için bir gösteri yeri oldu" (Ünal, 2012: 1).*

Sözü edilen bu rekabetin en somut biçimde görüldüğü yer olarak Doğu Anadolu Bölgesi ve özellikle Iğdır, Kars, Ardahan ve Ağrı gibi serhat boyu olarak bilinen şehirlerimiz ve Erzurum gösterilebilir. Âşıklık geleneğinin en yoğun biçimde yaşandığı yerlerden bir tanesi olan Kars'ta âşıklar kahvehanelerinin ayrı bir yeri vardır. Usta-çırak ilişkisiyle yetişen Mürsel Sinan, usta-çırak ilişkisinin âşıklar kahvesi boyutunu şu sözlerle anlatmaktadır:

> *"Çobanoğlu'nun kahvesinden önce de Âşıklar Kahvesi-Kafkas Oteli vardı Kars'ta. O ilk önce oradaydı. Sonra garajlar kahvesi vardı. Oraya taşındılar.*

En sonunda da Çobanoğlu'nun Âşıklar Kahvesi kuruldu. Biz orada yetiştik. Ustaları da orada tanıdık".

Mürsel Sinan'ın bahsettiği Çobanoğlu'nun âşıklar kahvehanesi şu an kapalı ve artık faaliyet göstermemektedir. Yurt içindeki âşık kahvehanelerinin hepsi birer birer kapanmış ya da kapanmak üzeredir. Anadolu Halk Âşıkları Kültür, Eğitim ve Araştırma Derneği Başkan Yardımcılığı görevini de sürdüren Âşık Binali Kılıç, işletmesini başka birisinin yaptığı Ankara Sincan'da bir âşık kahvehanesine sahiptir. Kahvehanenin şu anki durumunu, âşıkların ve izleyicinin ilgi düzeyini şu cümlelerle özetlemektedir:

"Ankara'da Sincan'da devam ediyor. Şimdi katılım çok zayıf. Niye zayıf? Orayı çalıştıran arkadaşımız Karslı olmasına rağmen, Ankara Sincan'da çok sayıda Karslı olmasına rağmen, iştirak etmiyorlar. Tabi nedeni araştırmak lazım. Acaba âşıklar mı bir şey veremiyor? Onlar mı almak istemiyor? Talep mi yok onu araştırmak lazım. Normalde Cumartesi Pazar günleri yoğunluk oluyor. Ama bu yoğunluk diyebilirim ki on kişiyi yirmi kişiyi geçmiyor. Yani en azından üç beş kişi de olsa bizim için yeterli. Kendimiz biz dinlendiğimizi hissettiğimiz zaman daha çok coşkulu oluruz. […] Sürekli gelen üç-beş arkadaşımız var. Ama zaman zaman dışardan gelen âşıklar da ziyaret ediyor. Muhabbet ediyoruz".

Âşık Binali Kılıç'ın cümlelerinden, sahibi olduğu âşık kahvehanesine olan ilginin oldukça az olduğu anlaşılmaktadır. Âşığımız, aslında katılımcı sayısını çok da sorun yapmamaktadır. Onun için az da olsa bilinçli seyircinin katılımı yeterlidir. Binali Kılıç'ın alıntılanan son cümlesinde de belirttiği üzere, âşık kahvehanesi, âşıkların buluştuğu ve muhabbet edip paylaşımda bulundukları bir mekân olarak da göze çarpmaktadır.

Kahvehanelerin yanı sıra âşıkların sanatlarını icra ettikleri diğer mecralardan bir tanesi de köy odaları ya da konaklarıdır fakat köy odaları da artık kahvehaneler gibi âşıklar için cazibe merkezi olma özelliklerini yitirmişlerdir. Buna sebep olarak âşıkların çoğunun artık şehir hayatını seçmiş olmaları ve ekonomik beklentilerden dolayı köyde yapılan etkinlikleri pek tercih etmemeleri gösterilebilir.

Geçmişte âşıkların gelirleri büyük oranda köy ağaları ya da beyleriydi. Âşıklar bir köyden diğerine geçtiğinde mutlaka oradaki köy konaklarında misafir edilirdi. Orada daha çok düğün, nişan ya da sünnet gibi etkinliklerde sanatlarını icra eder, meclislerde hikâyeler de anlatırlardı (Gökşen, 2011: 155). Her ne kadar köy odaları ve köy konakları âşıklar için eskisi kadar sanatlarını icra ettikleri mekânlar olmasa da, özellikle Kars ve Ardahan'da köy odalarında ya da konaklarında ya da hali vakti yerinde olan kişilerin evlerinde düzenlenen "kaz gecesi" adı verilen kaz yemeğinin pişirilip yenildiği yerlerde âşıklar sazları ve sözleriyle geceyi renklendirmektedirler. Köy düğünlerine de âşıklar yoğunluk azalsa da iştirak etmeye devam etmektedirler.

Özetle; Âşık kahvehaneleri âşıkların bir dönem sanatlarını icra ettikleri popüler mekânların başında gelir. Kültür, değişen şartlara uymaya çalışır eğer bunu başarırsa devam eder. Âşıklık geleneğinde de kahvehaneler elektronik kültür dönemiyle birlikte eski cazibesini yitirmektedir. Âşıklar için önemli bir gelir kaynağı olan kahvehaneler artık çağın insanının beklentilerini karşılayamamaktadır. İlgi alanlarının daha çok elektronik ortama kaydığı düşünüldüğünde, âşık kahvehanelerinin de nostalji unsuru olarak kalacağı görülmektedir.

3.2.2.Şölen ve Festivaller

Kahvehanelerin âşıklık geleneğindeki işlevselliğini geçen zamanla birlikte yitirmesiyle birlikte âşık şölenleri, çoğu âşık için en önemli belki de tek gelir kaynağı haline gelmiştir. Yıl boyunca belediyelerin, derneklerin ve çeşitli özel ve devlet kurumlarının düzenlediği şölenlere âşıklar da davet edilmektedir.

Günümüzde neredeyse bütün il ve ilçeler çeşitli festivaller düzenlemektedir. Çoğunlukla yöresel ürünlerin tanıtım ve pazarlamasının yapıldığı sebze-meyve festivalleri ve kültür-sanat şölenleri âşıkların yoğun olarak davet aldıkları etkinlikler arasındadır.

Görüşme yapılan âşıkların tamamı bu etkinliklere katıldıklarını belirtmektedir. Âşık Ensar Şahbazoğlu davet aldığı etkinlikleri şu şekilde aktarmaktadır: *"Genelde düğün, nişan ve sünnet merasiminin dışında, yerli turist kafilelerinden talep alıyoruz. Belediyelerden ve âşıklar festivallerinden teklif alıyoruz. Yurt dışından teklif alıyoruz"*.

Âşıkların katıldıkları bu etkinlikler mevsimsel şartlara göre açık ya da kapalı mekânlarda yapılmaktadır. Açık mekân olarak şehir ve ilçe meydanları tercih edilirken, kapalı mekân olarak ise yurdumuzun hemen hemen her yerinde kapasitesi büyük ve teknolojik altyapısı yerinde olan kongre ve kültür merkezleri düzenlenen şölenlere ev sahipliği yapmaktadır. Âşık Feymanî'nin şölen mekânlarına bakış açısı aşağıdaki gibidir:

> *"Şimdi mekânlar güzel, lüks ve modern. Bugün kültür merkezinde en güzel yerde vereceğiz. Bizim için aslında mekân önemli değil. Bizim için olay önemlidir. Aşığın karşılaştığı, türküsünü söyleyeceği, şiirini söyleyeceği olay önemlidir".*

Âşık Gültekin Bulutoğlu yurtiçi ve yurt dışında birçok etkinliğe katıldığını, açık mekânlarda yapılan etkinlikleri hava şartları uygunsa tercih ettiğini fakat büyük salonlarda da coşkunun yaşandığını şu cümlelerle ifade etmektedir:

> *"Ben yurt dışında İran'da bulundum. Gürcistan'da bulundum. Azerbaycan Bakü'de bulundum. Kurtuluşlarda, Âşıklar bayramında, şöleninde bulunuyoruz. Köy odalarına gidiyoruz. Konya'da Alaaddin tepesinde, orada bir yerde çaldım. Camlı köşk mü diyorlar? Çok güzel bir program yaptık. Böyle de olur ama iklim şartları bazen izin vermiyor. Yağmur oluyor. Soğuk oluyor. Mesela bak! Sıcak olmasına rağmen titredik. Ama tabii ki böyle büyük salonlarda olduğunda da dolduğu zaman yine coşa geliyoruz bizler".*

Âşıkların temel geçim kaynağının katıldıkları şölenler olduğu yapılan görüşmelerden anlaşılmaktadır. Şölenin yapılacağı mekânın açık ya da kapalı olması genelde iklim şartlarına bağlı olmakla birlikte, soğuk havalarda yapılan şölenler genellikle kongre ve kültür merkezlerinde, açık alanda genellikle sıcak havalarda yapılan şölenler ise kent meydanlarında düzenlenmektedir.

3.2.3.Elektronik Kültür Ortamı

Plak, kaset ve CD ile birlikte televizyon programları ve internet elektronik kültürün icra zeminleridir (Çığlık, 2014: 353). Plak ve kaset âşıkların elektronik kültür ortamına adımlarını attıkları ilk evredir. O zamana yetişmiş olan bütün âşıkların kaset

ya da plağı bulunmaktadır. Örneğin, Âşık Erol Ergani 1976 yılından beri 35 adet kaset yaptığını, ayrıca CD'lerinin de bulunduğunu belirtmektedir.

Günümüzde kaset hatta CD bile artık fazla rağbet görmemektedir. Kaset ve CD'nin yerini sosyal medya denilen icra zeminleri almaktadır. Plak, kaset ya da CD'lerin âşıkların şöhret kazanmalarında olağanüstü etkileri vardı. Çünkü dağıtımı yapılmayan eser beğenilemez ve dolayısıyla tanınamazdı (Becker, 2013: 136). Bu yüzden sanatçılar özellikle plak şirketlerinin kurduğu sisteme ayak uydurmak zorundaydılar. Fakat günümüzde şartlar değişti. Artık sanatçılar plakçıların kurduğu sisteme değil, müzik yayıncıları sanatçılara uyum sağlamak zorundadır. Özellikle Facebook ve Youtube âşıkların sanatlarını icra ettikleri yeni ortamlardır. Yayıncılar da potansiyeli olan âşıkları sosyal medya üzerindeki kanallarına dâhil etmeye çalışmaktadır. Âşık, artık tanınmak için eskiden olduğu gibi müzik kurumlarına ihtiyaç duymamaktadır. Bu ortamlarda herhangi bir kişiye ya da kuruma karşı sorumluluğu olmayan âşıkların eskiden plaklar vasıtasıyla kazandıkları şöhret, adı geçen sosyal medya platformlarındaki "like"lar, yorumlar ve paylaşımlar ile belirlenmektedir.

Âşıklık geleneği sözlü, yazılı ve her iki kültürün unsurlarını bir arada tutan elektronik kültür ortamlarında icra edilmektedir. Ejder Ulutaş, artık sözün yerini görsel görüngüler olarak da adlandırdığı gözün aldığını belirttiği, günümüz dünyasının resmini şu cümlelerle özetlemektedir:

> *Günümüz yoğun görsel uyarıcılar dünyasında toplumdaki gündemleri belirleyen şey fotoğraf olmaktadır. Olağan ve olağandışı ne varsa görselleştirilerek gündelik ilişkilere servis edilmektedir. Hatırlamaların, unutmaların, hatırlatma ve unutturmaların ölçütü, bahse konu görselliklerin etkileyicilikleriyle paraleldir. […]. Sosyal medya tazyiki altında sözün kitsch edildiği dünyada artık nomosun mihengi söz değil gözdür. Yani oyunu kuran da oyunun kurallarını koyan da görsel fenomenler olmaktadır. Kimin neyi hatırladığı, neyin kimleri yahut neleri unuttuğu gibi meseleler bu görsel dünyada anlam bulmaktadır. Modern dünyanın göz merkezci dünyasında söze sarılmak, söz söylemek yani modernitenin meşruiyetini krize sokmaya azmetmiş düşünce, eylem ve söylemde bulunmak, bu düşüncenin hışmına uğramayı göze almayı gerektirmektedir. Kendisine muhalif ne varsa ya*

kendisine benzetmekte ya da yok etmektedir. Bu kadar çetin bir müsabakayı pek kimse göze alamamaktadır. Yerelde söze yaslanmış bir takım kültürel yaşam biçimleri, az da olsa hafızalarını (unutma ve hatırlamalarını) sözün tarih içindeki salınımı çerçevesinde diri tutmaya, yeniden üretmeye çalışmaktadır (Ulutaş, 2017: 139-140)

Görüşme yapılan âşıkların neredeyse tamamının Facebook hesabı bulunmaktadır. Âşıkların sosyal medyayla ilişkisi Whatsapp Messenger ve Facebook platformları üzerinden ilerlemektedir. Âşıklarımıza özellikle Facebook'u hangi amaçla kullandıkları sorulduğunda, alınan cevaplar ağırlıklı olarak takipçilerine ve meslektaşlarına sanatlarını icra etmek, gündemi takip etmek, düzenlenecek şölen organizasyonları hakkında bilgi sahibi olmak ve katılacakları ya da katıldıkları şölenler ile ilgili paylaşımda bulunmak gibi cevaplar alınmıştır. Âşık Gültekin Bulutoğlu sosyal medya ile ilişkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

"Facebook'ta canlı yayınlar falan yapmaya çalışıyoruz. İşte âşıklarla hasbihallerimiz oluyor. Kendi aramızda yazışmalarımız değişmelerimiz de oluyor. Tabii ki o biraz suni oluyor. Böyle ortamlar bizi kaynaştırıyor buluşturuyor. Birbirimizden bilmediklerimizi üstatlardan öğreniyoruz. Belki de onlar o an için bizden bir şeyler kapıyorlar. Hissettirmiyorlar. Bilemiyoruz. Tabi ki biz onlardan her zaman öğreniyoruz".

Âşık Bulutoğlu, Facebook ortamının usta âşıklarla ve diğer âşıklarla etkileşim sağlaması açısından oldukça faydalı bir ortam olduğunu belirtmektedir. Kendi aralarında yazışarak yaptıkları değişmelerin şölenlerdeki kadar doğal olmasa da âşıkların birbirleriyle kaynaşıp iletişim kurmasını sağladığı için Bulutoğlu'nun, Facebook platformuna önem verdiği anlaşılmaktadır.

Âşık Şimşekoğlu, sosyal medyayı özellikle de Facebook'u reklam ve haberleşme aracı olarak görmektedir. Kendilerinde telefon numaralarının bulunmadığı kişilerin özellikle Facebook gibi sosyal medya ortamları üzerinden âşıklara ulaşıp, iletişim kurma imkânına sahip olduklarını belirtmektedir.

Turkcell firmasının "Turkcell'in Çekim Gücü" reklamında rol alan Türk Hava Yolları'nın "İstiklal Marşı" reklamında ise finalist sanatçı olarak seçilen Âşık Ensar

Şahbazoğlu, Facebook'u kendisini tanıtma amacıyla kullanan âşıklarımızdandır. Facebook ile ilgili görüşleri ise: *"Eser yayınlarız. Gidip geldiğimiz programların özetini yayınlarız.* ***Beğeni ve yorum alırız.*** *Buna benzer diyaloglarımız devam ediyor"* şeklindedir. Sosyal medya üzerinden üretilmiş sanal kimliklerin alanda saygınlığı verme biçimi olarak beğeni ve yorum gibi eylemleri kullandıklarını görmekteyiz. Elektronik kültür ortamı melez olarak adlandırılabilir çünkü aşığın sözle söylediklerine dinleyiciler yorumla yani yazıyla cevap vermektedir.

Âşıkların kendilerini ve sanatlarını tanıtım amacıyla sosyal medyayı kullandıkları görülmektedir. Mürsel Sinan, âşıkların sosyal medyayı nasıl kullanacaklarını bilmediklerini belirtmektedir. Mürsel Sinan ayrıca sosyal medyada yapılan paylaşımların internet kotası sorunu yüzünden zamanında ilgililer tarafından görülemediğinden de bahsettiği âşıkların sosyal medyayla olan ilişkisi hakkında şu sözleri söylemektedir:

> *"Eğer doğru kullanırsa çok iyi. Mesela şimdi âşık adam gidiyor. Evdeki ayakkabısını çekip Facebook'a koyuyor. Kardeşim ayakkabıyla olmaz ki çoluk çocuğuyla resim çekiliyor Facebook'a koyuyor. Arkadaşıyla sevgilisiyle kol kola bir köyde evde oturmuş, kaz yemeği yiyor. Onu çekip medyaya veriyor. Öyle değil. Şiir yazsın, türkü yazsın. Bir açma ya da bir şey sorsun. Yeni bir buluş varsa, onları sunsun.* ***Bu medya aslında bizi değiştiriyor.*** *Bilgileniyoruz, faydalanıyoruz ama doğru kişiler, doğru paylaşımlar yaparsa. Ama şimdi sosyal medya ile haberleşiyoruz da bizim sosyal medyadaki problemimiz herkesin her an interneti kullanmaması. Sen bir paylaşım yapıyorsun, adamın o anda interneti açık değil. Kısıtlı kullanıyor. Adam seni görmüyor. On gün sonra zaten rastlayamıyor".*

Mürsel Sinan ayrıca günümüzde artık sosyalliğin sosyal medya üzerinden yaşandığını ve bu yüzden sosyal medyada var olmak zorunda kaldığını fakat bu sayede insanların isteklerinin yerine getirdiği ve geleneğin yaşamasına katkıda bulunduğu ve ilgisi olmayan kişileri bile sosyal medya aracılığıyla gelenekle tanıştırdığı için memnuniyet duyduğu belirttiği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Şimdi bazen insanlarla televizyon karşısına geçmeden- televizyon kültürü de öldü- Sosyal medyadan, Facebook'tan diyelim ki âşıkları takip ediyorlar. ***Benim mesela beş bin arkadaş kitlem var. Beş binden fazla da takipçim var. Yine bir on-on beş binlik bir fan sayfam var.*** *Seyircilerimiz, sevenler bizi buradan takip ediyorlar ve bizimle iletişime geçiyorlar. Bazen işte benim hastalık var, işte kardeşim öldü, şehit oldu, annem için, babam için diyerek bizimle iletişime geçiyorlar. Bunların isteklerini kaleme alıp, doğrudan okuyup, canlı yayın yapıyoruz. Bazen televizyon ortamı gibi katılıyorlar yani bu şekilde çok iyi. Mesela hiç alakası yok adamın. Oradan âşıklık kültürüne yöneliyor. Ya işte bu güzelmiş.* ***Ne güzel örf burada, adet burada, gelenek burada.*** *Bu bizim geçmişimiz. Dedelerimiz, babalarımız bunları dinlemişler. Bunu yaşamışlar diyerekten, bu şekilde bir kitle çekiyor. Ben biliyorum ki birçok insan yani dille de söylediler. Yazdılar da ki ben atıyorum. Sizi dinlerken bu geleneği sevdim. Hoşuma gitti sevdim veyahut da falan aşığı dinlerken bunu sevdim. İyi yönü bu. Bir yandan da ne oluyor insanlarda? Hani zaten sosyal medya, sosyallik bu oldu".*

Mürsel Sinan'ın belirttiği "takipçi" ve "fan" (hayran) kavramları aslında günümüz dünyasında Baudrillard'ın "simgesel egemenlik" kavramını hatırlatmaktadır. Takipçi ve fan sayısının fazlalılığı aynı zamanda Bourdieu'nun alan olarak nitelendirdiği mecrada diğer aktörlere karşı sağladığı üstünlüktür. Bir başka ifadeyle takipçi sayısı ve onun neticesinde elde edilen çıkarlara atıf yapılmaktadır. Bir başka dikkat çeken ifade de sosyal medya ortamında takipçilerin geleneği ve örfü elektronik kültür ortamında bulması karşıtlıklara aynı anda yer veren postmodern duruma da işaret etmektedir.

Âşık Nihat Sönmez de Mürsel Sinan gibi âşıkların teknolojiye ayak uydurmaları gerektiğini belirtmektedir. Âşıkların şölenlere çağrılmadıkları için şikâyetçi olmak yerine sosyal medyayı etkin bir şekilde kullanarak kendilerini unutturmamalarını ve tanıtımlarını bu mecra üzerinden de yapmaları gerektiğini söylediği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Sosyal medyayı kullanmazsam kendi sözlerim bende kalır. Ta biz öldükten sonra araştırma yaparlar. Bilmem ne olur? Benim sözümün bende kalmaması

için, geniş halk kitlelerine ulaşması için, ***sosyal medyayı kullanmak mecburiyetindeyim. Sosyal medya illaki beni çağıracak değil. Beklemem. Beni çağırmasa da ben onun ayağına gideceğim.*** *Sosyal medyayı kullanmayan bir âşık evinde oturur durur. Beni çağırmıyorlar. Çağırmaz kardeşim. Duyur,* ***Facebook'ta paylaş, Youtube'da paylaş.*** *Ondan sonra gitmiyorlarsa bile, o âşıkların programlarına git en azından dinleyici olarak kendini tanıt".*

Nihat Sönmez'in söyleminden hareketle günümüz âşıklarının sosyal medya kullanmasının bir zaruriyet olduğu görülmektedir. Çünkü sadece âşıklıkla ilgili değil neredeyse bütün kültürel faaliyetler internet ve özellikle de sosyal medya üzerinden yayınlanmaktadır. Bu yüzden âşıkların sosyal medyada var olması şarttır. Kültürün dinamik bir kavram olduğuna daha önce de değinilmişti. Ozan Nihat'ın söyleminin bulunduğu alıntıda koyu olarak gösterilen kısımlarında aktörün geleneğe eklemlenen yeni unsurlara sırt çevirmeyip onu kendi lehine çevirdiğini görmekteyiz. Bu davranış biçimiyle Ozan Nihat geleneği geriye itmeyip, geleneği yeni bir mecraya taşıyarak güçlendirme çabası içindedir. Âşık Devaî de diğer âşıklar gibi teknolojinin öneminin farkındadır. Bunu şu sözlerle ifade etmektedir: *"Teknoloji çağındayız. Bilim çağındayız. Eskisi gibi değil artık yani, istediğin bir yere ulaşabilmek, haberleşmek…* ***Teknolojinin her şeyinden faydalanmalı insan****. Âşık olsun olmasın. Ama iyi kullanmalı".*

Sözlü ve yazılı dönemi yaşayan âşıklık geleneği için yeni bir ortam ortaya çıkmıştır. Elektronik kültür ortamı adı verilen bu mecrada herkes gibi âşıklar da yer almaya çalışmaktadır. Çünkü âşıklar bu ortamda sadece eş dost ile muhabbet etmemekte aynı zamanda sanatsal faaliyetlerini de paylaşmaktadır. Belediyeler, çeşitli dernekler ve organizatörler hatta izleyiciler de âşıklara artık elektronik ortam üzerinden ulaşmaktadır. Âşıklık geleneği hakkında bilgisi olmayan halk da internet aracılığıyla bu gelenekle tanışma ya da fazla bilgi sahibi değilse de geleneğe kaynak kişi vasıtasıyla ulaşma imkânına kavuşmaktadır. Âşıkların tamamının elektronik kültür ortamı olarak Facebook platformunu kullandıkları görülmektedir. Âşıkların neredeyse tamamı Twitter kullanmamaktadır. Kullananların takipçi ve attıkları tweet sayısına bakıldığında, hesaplarında uzun zamandır bir hareketlenme olmadığı

anlaşılmaktadır. Facebook platformunda binlerce takipçisi olan âşıkların, Twitter'da takip ettikleri kişilerin sayısının takipçi sayılarından fazla olması da âşıkların Twitter ortamını benimsemediğini göstermektedir. Âşıkların, Facebook kullanıp Twitter kullanmamalarının ana sebebi olarak habitusu gösterebiliriz. Âşıklar benzer yaşam tarzlarına sahip oldukları için beğenileri de birbirlerine yakındır. Ayrıca Facebook'un daha önce kurulması ve âşıkların henüz Twitter platformuna tam hâkim olmamaları diğer nedenler olarak görünmektedir.

3.3. Âşıklığın Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Durumu

3.3.1. Âşık-Toplum İlişkisi

Edebi geleneğimizde önemli bir yere sahip olan âşıklarımız toplumun gözü, kulağı ve dili sayılmışlardır. Ürettikleri eserlerle toplumun anlatmak isteyip de anlatamadığı, dile getirmek isteyip de cesaret edemediği duygu, düşünce ve ifadelerine sazları ve sözleriyle aracı olmuşlardır (Tek, 2016: 329). Çalışmanın önceki bölümlerinde de sıkça ifade edildiği gibi tarih boyunca âşıkların toplumda birçok rolü bulunmaktadır. Yeri gelir imamlık yapar, yeri gelir şamanlıktaki gibi hekimlik yapar, yeri gelir düğünleri organize eder, yeri gelir topluma yön verir, yeri gelir arabulucudur âşıklar. Âşık Gökmen Dursun da bu durumu şu sözlerle vurgulamaktadır: *"Biliyorsunuz yazılı geleneğimizden önce sözlü, bizim birçok şeyimiz tıp olsun şey olsun hepsi sözlü olarak geldi. Bunu da en çok sırtlayan omuzlayan âşıklar olmuş.* ***Gazetecilik*** *görevi yapmışlar. Zamanında* ***doktor*** *görevi dahi yapmışlar"*. Osmaniyeli Âşık Feymanî de sözü geçen hususlara şu sözlerle vurgu yapar:

> *"Geleneğin içinde bütün kültürlerimiz var tarihimiz, töremiz ne biliyim ne sayarsan say. Yeni konular bile var.* ***Halk belki de vatandaş gider bir hocadan bir âlimden vaaz dinleyemez dini konuda ama bir âşık onu güzel anlattıysa onu dinler, aşığı dinler****. Zaten Karacoğlan'ın bir olayı da öyledir. Bir hocayla karşılaşmışlar. Hoca bunu kovdurmuş ama daha sonra tabi Karacoğlan onu yenmiştir dini konuda. Hoca bilememiştir yani".*

Feymanî ayrıca camiye gitmeyen babasını ikna etmek için bir türkü söyleyerek onun camiye gitmesini sağladığını belirttiği görüşmede şu ifadeleri kullanmaktadır:

"İnce bele gümüş kemer takar bizim ilde güzeller diye bu ne demektir? Haa! Bu töreye uygun. Âşık bunu tarif ediyor. Bele kemer takılacağını anlatıyor. İşte giyimini, elbisesini anlatıyor. Bu aşığın işi değil! Ama ne işidir? Âşık zaman bulursa böyle söyler. Şöyle giyin, şöyle otur, şöyle kalk, büyüklerine itaat eyle! Hatta benim babam hocayla tartışmış lüzumsuz bir mevzu için. Ev bize çok yakın olduğu için camiye gitmiyordu. Ben de dedim babamı gönderirim dedim. Bir türkünün içinde bir yerde. ***[…] Kırkına basan imama darılıp camiye küsen kiliseye hizmet etmiş gibi olur dedim.*** *Babam dedi: Ulan oğlum bunu bana söyledin. Baba ben bilmiyorum. Sen alındıysan sana. Biz herkese söylüyoruz. Sadece sen değilsin dedim. Senin gibi olan herkese söylüyorum. Tamam, oğlum beni ikna ettin camiye gideceğim dedi.* ***Aşığın işi değil ama bunu da yapar âşık işte. Kalktı gitti camiye.*** *Öyle de güzel bir anı oldu".*

Âşıklığın manevi bir değere sahip olduğu düşünülmektedir. Feymanî, içselleştirdiği eylem dizgesine uyan normlar ona bu şekilde davranma yetkisi verdiği için aktör olarak âşıklık geleneğinin ona bahşettiği doğaçlama yeteneğini kullanarak babasının camiye gitmesini sağlamıştır. Feymanî'ye benzer şekilde Ozan Nihat da âşıklığa başladıktan sonra içki içmeyi bırakıp yeni ve farklı bir yaşam biçimini benimsemiştir. Feymanî için sözü edilen eylem dizgesi Ozan Nihat için de geçerlidir. Kendisi bu süreci şu cümlelerle anlatmaktadır:

"Ben 1977'ye kadar meyhanelerde, içkili yerlerde saz çaldım ama 1977'de ilk defa beni Münih Ülkü Ocağı'nın 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı gecesine çağırdılar. İyi bakalım dedim gidelim. Baktım pala bıyıklı adamlar bir hoş geldin diyor. Adam parmaklarımı koparacak. Ben alışkın değilim öyle şeylere. Bayraklarla süslemişler. Salona Alparslan'ın, Oğuzhan'ın resimleri bilmem bir şeyler ***tarih var orada hocam o beni duygulandırdı****. […] Sahneye çıktım hocam. Bana bir* ***bayrak*** *bir de* ***Kuran-ı Kerim*** *hediye ettiler. Ondan sonra Allah bana bir ilham verdi. Oğlum bak güzel insanların arasına girdin dikkatli ol.* ***Şu zıkkımı almayacaksın*** *bir, onunla başladım. Allah onu nasip etti. İkincisi adam gibi adam olacaksın ve ondan sonra hocam* ***namaza*** *başladım. Allah ilham verdi işte unutmuşken ecdadımı atamı. Artık gerçekleri gördüm şükür olsun. Düşünerek buldum kendi hatamı. Gerçeğin sırrına erdim şükür*

olsun diye hep söylediğim türkü budur. Tarihimizi şeref dolu han dolu. Bu yol Türklüğün ve İslam'ın yolu. Beni bağlıyordu gafletin kolu. Gaflet zincirini kırdım şükür olsun. Hatta ilk albümüme de aldım bunu".

Âşık Selahaddin Kazanoğlu da Ozan Nihat gibi âşıklığın manevi bir yönü olduğunu düşünerek aşığın bar ya da pavyon gibi içkili ortamlardan uzak durmasını gerektiğini şu cümlelerle özetlemektedir: *"Âşık* ***oralara düşmemeli*** *çünkü âşıklık sanatı, edebiyat edepten gelir, biz edebimizi kaybedersek edebiyatımızı da kaybederiz.* ***Edebin olmadığı yerde edebiyat olmaz****".*

Kazanoğlu, edep ile edebiyat ilişkisini bu şekilde vurgulamaktadır fakat eskiden toplumda saz çalmanın ayıplandığı dönemler de olmuştur. Âşık İhsan Öksüz Kahramanmaraş özelinde yaşanan fakat Türkiye'nin tamamında görülen bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: *"Saz çalmak biraz ayıplandığı için saz hem yok hem çalana da hoş gözle bakmıyorlar hani eğer o gün olmuş olsa kız bile vermezlerdi o derece sazı seven olmaz".*

Âşıkların Orta Asya'dan günümüze taşıdıkları hekimlik özellikle de din adamlığı misyonu aslında Türklerin İslâmiyet'i seçmesiyle birlikte terkedilmiştir (Günay, 1992: 18) fakat âşıkların söylemlerine bakıldığında bu etkinin hala devam ettiği görülmektedir.

Özetle; Âşıklarımızın söylemlerinden de anlaşılacağı üzere, ozan- baksı geleneğinin özellikleri olan hekimlik ve din adamlığının günümüz âşıklarında izlerinin hala devam ettiği görülmüştür. Umay Günay, bu gibi hususların İslamiyet ile birlikte terkedildiğini söylemektedir fakat köklerini Orta Asya'dan alan bu geleneğin temsilcileri bu misyonlarının devam ettiğine inanmaktadırlar. Âşıklarımız, âşıklık geleneğiyle İslamiyet'i sentezleyip örnek insan modeli oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu bağlamda düşünce yapılarını eleştirmek doğru bir tavır olmayacaktır.

3.3.2. Kültür Taşıyıcısı Olarak Âşıklar

Kültürde çözülmenin en önemli sebebi olarak "tabakalaşma"yı gösteren Mehmet Kaplan aynı tabakadaki insanlardaki farklılaşmanın da "bölünme"yi doğurduğunu söylemektedir. Bu bölünmenin en net halinin ise Doğulu-Batılı olarak nitelendirilebilecek birbirine düşmanlık bile besleyebilecek konuma gelen,

Tanzimat'tan sonra Batı dillerini öğrenmeye başlayan Osmanlı aydın tabakasında görüldüğünü belirtmektedir. Batılı kaynaklardan beslenen bu tabaka, kendi halkına da yabancıdır. Çünkü aynı kültürün paylaşılması beraberinde aynı zihniyet yapısını da getirmektedir. Batı tarzı kültürle yetişen bu aydınlarda oluşan tabakalaşma aslında Türk toplumunda görülen kültürel çözülmenin ve farklılaşıp zıtlaşmanın da asıl sebebidir. Kaplan, T. S. Eliot'ın bu çözülmenin önüne geçmek için toplumun nesilden nesile aktardığı ortak din ve kültür kaynaklarına dönülmesi ve ondan beslenilmesi gerektiğini söylediğini ifade etmektedir. Ayrıca Kaplan (2006: 18-19), Türkiye'de ise durumun tam tersi bir hal aldığını ve aydınların bu zihin yapısının bin yıllık Türk kültürünü yıkmak üzere olduğu tespitinde bulunur.

Yukarıda sözü geçen aydınların hayranlık duyduğu ülke olan Fransa ve Fransa kültürü hakkında söz sahibi Fransız halkbilimcisi Edmond Saussey de Tanzimat dönemi ve sonraki dönem aydınlarını bu hususta şu sözlerle eleştirir:

> *" […] 19. yüzyılın ortalarına kadar bu, böylece sürüp gitti. O zaman dili ve edebiyatı tabiiliğe ve sadeliğe kavuşturmak için bir hareket belirdi. Fakat bu harekete kat'i hamlesini verenler, halk edebiyatına da saygı gösteriyorlardı, ama münevverlere mahsus eğitimleri yüzünden de onu, bir hor görüşleri vardı. Türk dilini temizliğe kavuşturmak için çok çalışanlardan biri, Ahmet Vefik paşa, halk şiirinin en mükemmel mahsulleri olan manileri için, şu akıl almayan tarifi veriyordu. " Us*ûl*süz ve ölçüsüz bir melodi ile söylenen, âhenksiz, mânasız ve vezinsiz kelimelerden müteşekkül bir şarkı"* (Saussey, 1952: 5-6).

Tanzimat Devri düşünür ve şairleri; saz şairlerini ve onların eserlerini aşağılama ve değersiz gösterme eğilimindeydiler. Milli dil ve milli edebiyat meselelerinde oldukça hassas olduğu bilinen Ziya Paşa'nın bile "Harâbât Mukaddimesi"nde saz şairlerinin eserlerini "eşek anırması"na benzetmesi büyük talihsizliktir (Köprülü, 1962: 16-17). Ziya Paşa gibi Tanzimat sonrasında oluşturulmaya çalışılan yeni edebiyat anlayışının temsilcileri âşık tarzının güç kazanıp ön planda olmasına da engel olmuşlardır (Çobanoğlu, 2007: 16-17). Ziya Paşa ve çağdaşı aydınların zihin yapısı ve bu yapının somutlaştığı sözü geçen benzetme, Kaplan'ın yukarıda belirttiği kendi ürettiğimiz gerçeklik olan kültürümüze ne kadar yabancılaştığımızı gösteren somut bir örnek olması açısından önemlidir.

Batı medeniyetinin olumlu yanlarından mutlaka faydalanılmalıdır fakat bunun Türk tarih ve medeniyetini ikinci plana atmayarak bir sentez yakalayarak yapılmasında fayda vardır. Kaplan'a göre eski edebiyatımızın kötülenmesindeki en önemli sebep onun bilimsel olarak incelenmemiş ve değerlendirilmemiş olmasıdır. Her ne kadar sosyal tabakaları ve üslupları farklı olsa da divân şairi Nedim ile halk şairi Karacaoğlan "aşk" ve "yaşama sevinci"ni ele almışlardır. Bugün Batı yönünü geçmişe çevirmişken biz neden atalarımızın eserlerini incelemiyoruz? Bu hususta Kaplan, en önemli edebi yapıtlardan biri olan "Faust" örneğini verir. Nasıl "Faust", Orta Çağ Alman efsanelerinden birine dayanıyorsa bizim de işlenilmemiş sayısız masal ve destanımızın olduğunu belirtmektedir. Halk dili ve edebiyatı bizi halka yaklaştırır. Türk halk kültürü ile evrensel kültür kaynaştırılırken, yozlaştırılmamalıdır (Kaplan, 2006: 46, 50). Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan Ermenilerin çoğunun Türkçe'yi iyi konuşması ve bazılarının Türk âşıklarla atışabilecek düzeyde Türk-İslam mazmunlarına hâkim oluşlarının âşıklık geleneğine milliyet ve dinlerüstü bir statü kazandırdığını söyleyen Özkul Çobanoğlu: *"Türk kültüründe din ve etnisite kökenli "başka"ları veya "öteki"leri dışlamadan bir arada yaşama kültürünün en önemli var edici ve yaşatıcı dinamiğinin adı, Âşık Tarzı Kültür Geleneği'dir"* (Çobanoğlu, 2007: 27) diyerek geleneğin Osmanlı toplum yapısındaki işlevine dikkat çekmektedir.

"Türk'ü anlamak için türkü dinlemek gerek" denilen bir söz vardır. Halkın duygu ve düşünceleri, acı veya tatlı olayları türkülerde ya da manilerde görülür. Halk bu duygularını halk ozanları aracılığıyla aktarır. Yabancı dilin etkisinde kalan dilimiz işte bu ozanlar vasıtasıyla kendimize özgü şiir kalıplarıyla bozulmadan yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılır (Makal, 1986: 9).

Küreselleşen dünyanın yıllar içinde edindiğimiz gelenekselleşen yaşam biçimlerimizi etkilememesi düşünülemez. Hızlı kentleşmenin sanayi, ulaşım, ekonomi ve eğitim gibi alanlarda da değişimi beraberinde getirdiği söylenebilir. Bu durumdan kültürel yapılarımız da etkilenir. Geçmişten günümüze taşınan geleneksel kültürümüz kültürel miras taşıyıcıları tarafından güncellenmez ise ya etkisi azalır ya da tamamen kaybolur (Başgöz, 1986: 140, Aktaran: Bayraktar, 2014: 22). İşte âşıklar da sözü geçen kültürel miras taşıyıcılarından bir tanesidir. Değişen dünyaya ayak uydururken bunu geçmişi unutarak değil eskiyle yeninin sentezlenerek yapılması gerekmektedir.

Görüşmeye katılan âşıklarımızdan Âşık Devaî, âşıklık geleneğinin kültürel katkısı hakkında şu görüşü paylaşmaktadır:

> *"Geçmişini unutmamak, birlik beraberliğe davet etmek, geleneğini yaşatmakla beraber bir örnek verirsek; bugün bir "Genç Osman", "Çanakkale", "Çırpınırdı Karadeniz" âşık eserleridir. Millet eseriyle kültürüyle yaşar. İşte eserin bilmediğini gördüğünü, kültürünü yaşamalı, geleneğini yaşamalı hatta şunu da diyeyim: Türk kültüründe türkü dinleyenlere bakın. Türkü dinleyenlerin çevresine bakın. Evlenenlerden boşanan yüzde beştir. Türkü dinlemeyip Türk kültürüne uzak olanlardan evlenip boşananların oranı ise yüzde doksandır".*

Âşık Gültekin Bulutoğlu da Âşık Devaî gibi âşıklık geleneğinin kültürümüz için önemini şu sözlerle aktarmaktadır:

> *"Âşıklık geleneğini kendi çabalarımızla yürütmeye çalışıyoruz. Yani birçok zorluğa rağmen biz bu kültürü yaşatmaya çalışıyoruz. Geçmişini bilmeyen bir toplum hafızasını kaybetmiş bir deli gibidir. Nereye gittiğini bilmez. Dede Korkutlardan da binlerce yıl evvel olan bu sanat bizim kültürümüz, özümüz, yaşam tarzımız. Onu yaşatmaya çalışıyoruz gücümüz yettiğince".*

Âşık Feymanî ise şu anda yaşanan hayatın törelerimize pek uygun olmadığını fakat zamanla töremize dönüş yaparak hayatın güzelleşeceğini umut etmektedir. Âşık Feymanî'nin bu dileklerini ve töremize, kültürümüze uygun yaşamadığımızı gösteren Âşık Kaptanî'nin şu sözleri aslında duruma ışık tutması açısından önemlidir:

> *"Ama işte şimdi evde bir anne çocuğuna doğal yollardan patatesi kızartmazsa, yumurtayı düzgün pişirip veya menemenini kendi yapıp yedirmezse, çocuk okula aç gidip durur da şeylerde fast food yerse veya cipse alışıp, çikolataya alışıp, pırasaya alışmazsa o çocuğa evde yemek yediremiyorsun noluyor? Çocuk yarın hasta oluyor. Eee! Sen zamanında okul kantinlerine bu şekilde şey yaparsan çocuğun mahkûm olursa veya çocuk napıyor? Kolaya alıştı mı bırakamıyor. Sigaraya alıştı mı bırakamıyor. Sen ee biliyoruz, biliyoruz ama çocuğuna sahip çıkmazsan, çocuk napıyor? Kültüründen de ayrılıp uzaklaşıyor. Evindeki yemek kültüründen de uzaklaşıyor. Sonra napıyor?*

Hayat diyor. Bu diyor. Evde yemek pişirme. Evde şey yapma. Çocuk kayboluyor. Suni ortam, her şey hazırcılık. Evleniyor. Hanım geliyor. Yemek yapmamış, alışmamış. Evlenmişiz. Napalım? Hadi dışarıda yiyelim. Böyle bir şey yok. Bu bizim tamamen ailenin çöküşü. Böyle bir evlilik olur mu? Bizde ne yaparız? Ben üç nesil bir aradayım. Babam sağ, annem sağ, ben sağım, oğlum da aynı. Yanımda torunlar var. Üç baba iki dede bir evde yaşıyoruz biz. Bizim aile böyle bir aile. Ama şimdi herkes çocuğunu alıyor başka bir şehire veya ayrılıyor. Anne baba perişan. Bu Türklük kültürü âdeti töresi değil. Biz ***Amerikalaşıyoruz veya Avrupalı*** *gibi çocuk on sekize geldi mi naparsa yapsın. Bu bizim kültürümüz değil ki! Biz babamıza da bakmak mecburiyetindeyiz toruna da. Torun sevgisi de var bizde baba sevgisi de. Biz bunu terk ettiğimiz an biz de aynı Avrupa gibi oluyoruz. O zaman bizim Türk gelenek göreneğimiz kalmıyor. Yemeğimiz de öyle oluyor yaşantımız da öyle oluyor hayatımız da öyle oluyor".*

Âşık Kaptanî'nin söylemlerine bakıldığında, toplum olarak Amerikan ya da Avrupai yaşam tarzını seçmemizin en başta en küçük toplumsal yapı olan ailelerde bozulmalara neden olduğu görülmektedir. Aile ne psikolojik işlevini ne de sosyalleşme ve eğitim işlevini yerine getirebilmektedir. Bu yüzden daha sonra hukuk, din, eğitim, vb. bütün toplumsal kurumlarda yozlaşma başlamaktadır. Âşık Kaptanî, bu bozulmayı önlemek için çocuklarımızın Facebook ya da internet ortamında kontrol altında tutulması gerektiğini çünkü bu mecralarda savunmasız durumda oldukları için yabancı kültürlerin etkisi altında yanlış yollara girebileceğini belirtmektedir.

Konuyu tekrar âşıklık özeline taşıdığımızda, benzer bir durumun varlığı ortaya çıkmaktadır. Âşıklık geleneğinin okullarda bu konuda donanımlı âşıklar tarafından anlatılması gerektiğini belirten Âşık Kaptanî ancak bu şekilde kültürümüzün yaşatılabileceğini ve başka kültürlerin esiri olmaktan kurtulacağımızı ifade etmektedir. Âşık Kaptanî kültürel yozlaşmanın önüne geçmek için âşıkların önemli bir işleve sahip olduğunu düşünmektedir. Şölenler vasıtasıyla halk öz kültürlerinden bir tanesi olan âşıklık geleneğiyle tanışma fırsatı bulacak. Bu sayede belki de diğer alanlarda maruz kaldığı Batı kültüründen daha az etkilenmiş olacaktır.

Kültürel kimliği belirlemede sosyal normların önemli bir işlevi vardır. Örf, âdet ve gelenekler kültürel kimliği meydana getirir ve böylece kültürel belleğin temelleri atılır. Hatırlanma ve tekrarlanma kültürel belleğin yaşatılması için gereklidir. Aksi takdirde bellekte kültürel kodların kaybolması kimliksizleşme sürecini ortaya çıkarır (Eker, 2016: 146). Âşıklar da şölenler vasıtasıyla toplumda kaybolan ya da kaybolmak üzere olan kültürel değerleri hatırlatarak ve çeşitli ortamlarda tekrarlayarak önemli bir misyona sahiplik etmektedir.

Âşıklık geleneğinin kendi içindeki bozulmalar da kültürün olması gerektiği gibi yeni nesillere aktarılmasını engellemektedir. Bu yüzden âşıklık geleneğinin de aile gibi korunması gereken bir yapıda olduğu görülmektedir. Âşık Ensar Şahbazoğlu aşığı korunması gereken bir müzeye benzettiği görüşmede şu sözleri sarf etmektedir:

> *"Âşık neye benzer? Âşık günümüzde müzedir. Müzelerimiz tarihi eserleri içerisinde barındırdığı gibi, âşıklar da gelenek, görenek, kaide, adetlerimizi, eski sözlerimizi ve tarihi sözlerimizi sinesinde barındıran insanlardır. Müze diyelim. Müzenin eşdeğer benzeri diyelim. Âşıklar da öyle bana göre. Ayağında kundurayı, ben İbrahim Tatlıses'ten dinlerim. Benden dinlemem çünkü onu o yapıyor. Benim işim değil. Ama benden ne isteyecek? Halk, sizle olmak şartıyla, benden söz isteyecek. Âşık demek söz demektir. Âşığın sözü istikamet, nasihattir".*

Âşık Ayten Çınar da Ensar Şahbazoğlu gibi âşıkların toplumu güzel duygularla bir arada tutup kültürüne sahip çıktıklarını belirttiği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

> *"Âşık, bireysel olarak, hani güzel bir söz vardır: Nazım Hikmet Ran'ın mıydı? "Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine". Âşık öyle olmalı diye düşünüyorum. Birliğe, beraberliğe, vatanına ve milletine bağlı, insanlığa dair güzel duygular besleyen, toplumun çimentosu gibi yani birleştirici, sevgiye, saygıya, kardeşliğe davet eden, zaten genellikle de öyle istisnalar hariç".*

Özetle; Toplumsal kurumların birbirleriyle bağlantılı olduğu bilinen bir gerçektir. Toplumsal kurumların en temel taşı olan ailede olumsuz anlamda yaşanan

durumlar diğer toplumsal kurumları da etkilemektedir. Kültürün bir nesilden diğerine aktarılması açısından anahtar bir role sahip olan aileyi âşıklık geleneğiyle benzeştirdiğimizde aynı durumun gelenek için de geçerli olduğu görülmektedir. Görüşmeye katılan âşıklar, âşıklık geleneğinin korunması gerektiği hususunda hem fikirdirler. Tanzimat'la beraber kültürümüzü etkisi altına alan Avrupa ve günümüzde Amerikan toplumu kendilerine has yaşam tarzlarını toplumumuza çeşitli yollarla dayatmaktadır. Bunun önünü almanın pek çok yolu vardır. Özellikle genç neslin mümkün olduğunca bu kültürden uzak tutulması ortak hedef olarak görünmektedir. Bu hedefe giden yolda âşıklık geleneğinin yaşatılması görüşmecilerin üzerinde durduğu bir konudur. Âşıklık geleneğinin yaşaması için âşık şölenlerinin mutlaka yapılması gerekmektedir. Ancak bu sayede âşıklar halka öz kültürümüzü anlatma şansına sahip olacaktır.

3.3.3 Âşıkların Sorunları

3.3.3.1. Ekonomi Temelli Sorunlar

Becker'a göre (2013: 137) maddi durumu iyi olmayan sanatçılar pahalı malzeme, araç, gereç vb. gerektiren alanlarda faaliyet göstermezler. Şairlik ya da fotoğrafçılık nispeten daha cazip sanat faaliyetleridir. Bu sanatsal faaliyet alanlarında tam zamanlı olarak çalışma ise sanatçının gündelik hayatındaki ihtiyaçlarını karşılamaya çoğunlukla yetmez. Bu yüzden sanatçılar, ait oldukları sanat dünyası dışındaki dünyada çalışmak zorunda kalırlar. Yaygın olarak görülen diğer bir durum ise uğraştıkları alanla ilgili okullarda dersler vererek öğretmenlik gibi meslek gruplarına dâhil olmalarıdır. Âşık Mürsel Sinan Uğursu, âşıklığın yanı sıra müzik öğretmenliği yaptığını belirtir. Kendisi mesleğiyle ilgili başka bir alanda çalışan âşıklara örnek olarak gösterilebilir.

Görüşme yapılan âşıkların neredeyse tamamı ekonomik olarak çok iyi durumda değildirler ve geçim sıkıntısı yaşamaktadırlar. Durum tespiti ve çözüm önerileri sunan âşıklardan olan Âşık Mürsel Sinan Uğursu, âşıkların sanatlarını icra edebilmeleri için ekonomik olarak iyi durumda olmaları gerektiğini belirtmektedir. Mürsel Sinan ayrıca sosyal güvence ve eğitim sorunlarına da dikkat çekmektedir. Aşığımız, yaşadıkları ekonomik sorunlar hakkında şu sözleri söylemektedir:

*"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. Bunların **maaşları yok**. Bunların hiçbir **yan gelirleri yok**. **Hiçbir olanakları yok. Sağlık yok. Okul yok. Eğitim yok. Hiçbir şey yok. Güvenceler yok. Peki, bu adam nasıl âşıklık yapsın?** Rahat değil çünkü. Bunların bir kere başta sağlık ve eğitim gibi sorunlarını çözmek lazım. Sigorta ve hayat sigortası sorunlarını çözeceksin bunların".*

Yukarıda bahsi geçen maddi durumu iyi olmayan sanatçıların sanat dünyası dışında başka işlerde çalışmak zorunda olması gerçeğini Mürsel Sinan âşıklar üzerinden betimlemektedir. Âşık Mürsel Sinan'ın âşıkların ekonomik durumlarını betimlediği bu sözlere örnek teşkil edecek, âşıklıkla geçimini sağlayamayan âşıklardan bir tanesi Gültekin Bulutoğlu'dur. Âşıklığı bir meslek olarak görmesine rağmen Bulutoğlu, sosyal güvence ve gelir azlığı nedeniyle şoförlük yaptığını da belirttiği görüşmede şu sözleri sarf etmektedir:

*"Asıl mesleğim tabii ki âşıklık ama şoförlük yapıyorum. Niye diye sorarsanız âşıkların bilirsiniz herhangi bir **sosyal güvencesi maaşı olmadığı için** mecburen hayatımızın da devamını sağlayabilmemiz için çoluğumuzu **çocuğumuzu okutabilmemiz için çeşitli mesleklere atılmışız.** Kimimiz şoför, kimimiz boyacı, kimimiz fırıncı ne yazık ki istemeden de olsa bunları söylüyoruz. Birinci sorun maddiyat mı? Hayır değil. Şu anda biliyorsunuz bugün ülke şartlarında, dünya şartlarında yaşamak çok zor. Neden zor? Eczaneye girin. Sosyal güvenceniz olmasa, sağlıklıyken, ayağınız kayıp merdivene beyin kanaması geçirseniz öldünüz. **Binlerce değil de on binlerce polis alınıyor. Binlerce öğretmen alınıyor çok güzel bir şey tabii ki. On binlerce İşkur'dan insanlar alınıyor. Âşıklara da bir asgari ücret, en azından sosyal güvence verilebilir.** Saysanız il başı iki tane kadro düşmez. Emekli olanları, yaşı geçenleri çıkarsanız 200-220 tane vardır. Onu da seksen bir ile bölseniz üç tane eder il başı, üç kadro eder ama bunu çok görüyorlar".*

Âşık Bulutoğlu'nun sözlerine bakıldığında otorite ile mücadele çabasının sonuçsuz kaldığını görmekteyiz. Yapının içinde âşık statüsü kazanarak özne olan

âşıktan; otorite olan özne devletin, nesne konumundaki aşığa yapı kurallarına dayanarak sınırlar çizdiği görülmektedir.

Âşık Mustafa Buğrahan (Devaî) de Bulutoğlu gibi ailenin geçimi ve sigortası için âşıkların maddi sorunlarına devletin ilgi göstermesini beklediğini belirtmektedir. Kültür Bakanlığı'nın en azından âşıkların eserlerinin bir araya geldiği kitaplar basıp, telifleriyle âşıkların geçimlerini sağlayabileceğini belirtmektedir. Âşık Devaî'nin sözünü ettiği telifin bir de kaset ve video gibi işitsel ve görsel kısmı bulunmaktadır. Özellikle günümüzde âşıklar, Youtube gibi elektronik ortamlarda yayınlanan videolarından yeterince telif ücreti alamamaktadır. Bazı âşıkların bu konuda bilgisi de yoktur bazıları da bu durumu umursamamaktadır. Âşık Erol Aydın (Erganî) kaset sektörünün yaygın olduğu zamanlarda oldukça yüksek satış tirajlarına ulaşmalarına rağmen yeterince telif ücreti alamadıklarını, günümüzde de Facebook üzerinden halkın âşıkların videolarını ücretsiz bir şekilde dinleyebildiklerini belirtmektedir. Âşık Ayten Çınar da kaset döneminde verilen telif ücretlerinin çok az olduğunu ve kimi zaman parasını almadığını bile söylemektedir. Âşık Mürsel Sinan Uğursu, üyesi oldukları Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) üzerinden Youtube üzerinde izlenen videoları için telif ücreti aldıklarını fakat bu paranın bir kısmını MESAM, bir kısmını ise Kültür Bakanlığı'nın aldığını ve bir kısmını da vergi olarak ödedikleri için ellerine pek de hatırılı sayılır bir para geçmediğini belirtmektedir.

Âşık Feymani, Kültür Bakanlığı'nın bir başka ifadeyle devletin verdiği kimliğin faydadan ziyade zararı olduğunu belirtmektedir. Âşıkları gurur ve kibir sahibi yaptığını belirtirken ekonomik anlamda ise beklediklerini bulamadığını söylemektedir. Feymani'nin konuyla ilgili sözleri şu şekildedir:

> *"Hiçbir işe yaramıyor. Sadece o bize köstek oldu destek olmadı.* ***Onunla devlete ait otobüse binersem benden para almayacaklar sandım.*** *Aldılar. Fazlasıyla aldılar. Buna benzer* ***devletin bir şeyine mesela misafirhanesine gitsem benden para alıyorlar.*** *Hiçbir faydası olmadı".*

Âşık Feymanî'nin sözlerinden de anlaşılacağı üzere devletin sınav yaparak âşıklara verdiği kimlik ve işlevi âşıklar arasında oldukça rahatsızlık yaratan bir husustur. Âşıkların çoğu bu kartın pek faydasını görmediklerini belirtmektedir.

Yurtiçinde pek çok şölene giden âşıkların özellikle trende ve şehir içi otobüslerde ücretsiz ya da indirimli seyahat imkânı ve devletin misafirhanelerinde de aynı şekilde indirimli ya da ücretsiz konaklama sağlanması gerektiğini ifade etmektedirler. Burada da âşıkların devlet/otorite ile yani özneyle mücadelesini görmekteyiz. Bu görüşe sahip birçok âşık bulunmaktadır. Tekrardan kaçınma açısından Âşık Selahaddin Kazanoğlu'nun ve Âşık Gültekin Bulutoğlu'nun aşağıdaki ifadelerine durum tespiti açısından yer verilmektedir. Kazanoğlu'nun konu hakkındaki sözleri şöyledir:

> *"Yok! Hatta bize o belgeyi veren komisyona o zaman denildi ki: Arkadaşlar mademki bakanlık bize böyle bir hak tanımış, Biz sürekli yolculuk eden insanlarız. Gittiğimiz yerlerde en azından* ***devletin misafirhanesinde*** *yüzde yirmi-otuz bir katkısı olsun, indirim sağlasın veya trene bineceğiz yüzdesi bilmem nesi olsun falan.* ***Hiçbirisi kale alınmadı. Onlar sadece verdiler****. Müze gezebilirsin dediler. Biz de sadece müze geziyoruz".*

Âşık Gültekin Bulutoğlu da aynı hususlara değinmektedir:

> *"Kültür bakanlığının verdiği kimlik sayesinde bazen müzede sağ olsunlar bizden iki üç lira almıyorlar. Gösteriyoruz, geçiyoruz. Hiçbir anlamı yok. Gitmişiz eserlerimizi vermişiz bu kimlik için en azından uçak seyahatlerinde olsun, en azından yurt dışına gidildiğinde bize bir kolaylık sağlanabilir.* ***Resmi kurumların sosyal tesislerindeki konaklamalarda*** *bize kolaylık sağlanabilir. Dediğim gibi en önemlisi* ***bir sosyal güvence*** *ve kuru ekmek parası olursa bu adam boyacılığa kafayı vermez, demir işçiliğine kafayı vermez, şoförlüğe kafayı vermem, sanata topluma bir şeyler üretmeye çalışırım. Niye? Sonuçta bir maaş alıyorum diyorum ki, bu sanatta bir gelirim de var. Bu sanatı da layıkıyla yapayım".*

Âşık Kazanoğlu ve Âşık Bulutoğlu da Kültür Bakanlığı'ndan sınavla alınan kartın işlevine yönelik eleştirilerde bulunmaktadır fakat onların en çok üzerinde durduğu husus maaş ve sosyal güvencedir. Sanatını daha iyi icra edebilmenin yolunun ekonomik rahatlıkla ilgili olduğunu belirtmektedirler. Bulutoğlu, bu yüzden âşıklara maaş bağlanması gerektiğini ifade etmektedir.

Âşıkların ekonomik olarak zorlandığı görülmektedir. Buna sebep olarak sabit gelirlerinin olmaması, sosyal güvencelerinin bulunmaması, seyahat ve konaklama ücretlerinin kimi zaman karşılanmaması, yayınlanan yazılı ve görsel eserlerinden yeterince telif ücreti alamamaları gösterilebilir. Âşıkların devletten en büyük beklentisi bu sorunlara ivedilikle çözüm bulunmasıdır. Çünkü Kültür Bakanlığı'na kayıtlı âşık sayısının fazla olmadığını ve bunun devlete ağır bir yük teşkil etmeyeceğini ifade etmektedirler.

3.3.3.2 Sosyo-Kültürel Sorunlar

Görüşme yapılan âşıklar pek çok farklı sosyo-kültürel sorunlardan bahsetti. Konuya farklı yaklaşan ender âşıklardan olan Feymanî mahlaslı Osman Taşkaya ise âşıklığın sorunlarla beslendiğine vurgu yaparak, aşığın refah seviyesinin artmasının ve devlet himayesine girmesinin doğru olmadığını ve bunların âşıklığı olumsuz etkilediğini belirttiği sözleri aşağıdadır:

> *"Devletin himayesine de girdi.* (Âşıklara verilen kartla ilgili konuşuyor) *Karışık karışık oldu. Karışık sevmem ben. Sevdikçe sevilir. Sevilmesi için sevmeli. Ama neyi sevmeli gönlünde ne varsa onu sevmeli. Bir hedefin mi var? Hedefe gitmek için canla başla uğraşmalı. O yolda dürüst olmalı. Benim istediğim âşık ise; Âşıklık nedir? Bizim şimdiki sıkıntımız şu; Aşığız diyoruz. Âşıklık bilmiyoruz. Türk'üz diyoruz. Türklük nasıl olur bilmiyoruz. Müslümanız diyoruz. Müslüman gibi yaşamıyoruz.* ***Âşıkların karşılaştığı hiçbir sorun yoktur. Şimdi, yalnız âşıklarımız modern yaşamayı istiyor sorun bu.*** *Altımda son model taksim olsun. Apartman katında dairem olsun veya bir villam olsun, köşküm olsun, bağım, bahçem olsun. Bana bir yerde sordular da ben dedim. Bana imkân verseler aşığın elinden bütün imkânları alır, çöle salarım. Çile çekmezse âşık söyleyemez ki. Neyi söyleyecek? Karşılaştığı bir zorluk yok. Aşığın karşılaştığı hiçbir zorluk ya da olay yok. Aşığa söyletici bir olay yok. Âşıklığı yaşayan yok.* ***Biz âşıklık, köyde kaldı diyorduk. Şehirde çünkü ikisi göz göze geliyor oğlanla kız. Ben seni seviyorum. Ben de seni seviyorum. Hadi evlenelim. Burada sokakta evleniyorlar af edersiniz.*** *Ama eskiden köyde öyle değildi. Bir oğlan bir kızı gördü mü? Bir daha göremezdi. Döverler*

kovarlar ne bileyim, köyden kovarlar diye o acı, o hasret ona söyletirdi zaten. Karşılaştığımız şeyler bunlar yani".

Feymanî'nin sözlerine bakıldığında günümüz koşullarının âşıklığı olumsuz etkilemesi en çok üzerinde durduğu husus olarak göze çarpmaktadır. Devletin verdiği kartla değil gerçekten işini dürüst olarak yaparak ve çok çalışarak âşıkların sanatlarını icra etmeleri gerektiğini vurgulayan Feymanî, günümüzde özellikle şehir hayatının -âşık özelinde söylese de- aslında tüm insanlara kötü etki ettiğini belirtmektedir. Özellikle manevi duygulardan uzaklaşmanın sadece âşıklığı etkilemediğini, aynı zamanda genel olarak bütün insanlarımızın dini ve milli değerlerinden uzaklaştığını belirtmektedir. Âşıklığı köyle ilişkilendiren Feymanî'nin sözlerinden, şehirleşmeyle beraber âşıkların modernizm kıskacında ihtiyaçları için değil arzuları için taleplerde bulunduğu anlamı çıkarılabilir.

Âşık Feymanî ile benzer görüşlere sahip olan Denizlili âşığımız Ozan Nihat, Sönmez kimlik kartının yanında birçok aşığın dert yandığı bir konu olan devletin âşıklara maaş bağlaması talebine karşı çıkmaktadır. Çünkü bu durumda âşıkların hissiyatlarını kaybedip, gelenekten uzaklaşacaklarını belirtmektedir:

"Bir de hocam asıl ben ona da karşıyım çünkü ***devlet geçmişte bazı kişilere böyle para verdi. O para verdiği kişiler halka tenezzül etmiyor. Halktan uzaklaşıyor.*** *Kendi haline bırakacaksın. Hobi olarak yapacak ama adam gibi yapacak. Ruhları gidiyor. Sıfırlaşıyor. Yaptığı sanatta da bir şey kalmıyor. Nasıl olsa para geliyor ama zaten sevgi gibi bu aşk gibi bu gözünü sevdiğim. Aşk nerede biter? Evlilik oldu mu aşk biter. Yaklaşma oldu mu onunla cinsel bilmem ne oldu mu aşk diye bir şey kalmaz. İşte âşıklık da budur hocam. Âşıklık biraz sıkıntılı olacak. Kendi geçimini kendi sağlayacak. Bunu hobi olarak yapacak. En güzel eserleri de bunlar çıkarırlar".*

Âşık Feymanî ve Ozan Nihat âşıklıkta en önemli hususun sevenlerin birbirlerine kavuşmamasını göstermektedirler. Çünkü kavuşmanın aşığın içindeki duyguları bitirdiğini söylemektedirler.

Âşık Mürsel Sinan değişen çağa âşıkların uyum sağlayamadığını bu yüzden özellikle teknoloji alanında mutlaka eğitim almaları gerektiğini belirtmektedir. Çünkü

rasyonel aktörün alanda güçlü olmak için imkânlardan faydalanması gerekmektedir. Mürsel Sinan'ın konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

> *"Teknolojiden kaçma olanağı yoktur. Mesela biz köyde arabalarla kağnılarla giderdik. Şimdi ben kağnıyla gideceğim dersem o zaman da herkes havada uzayda gezer, bizde yerlerde sürünürüz.* ***Sosyal medyada bu elektronik ortamda mutlaka olmamız lazım. Ama oraya da eğitimli girmemiz lazım. Biz şimdi bu telefonu bile kullanamıyoruz çünkü eğitim görmemişiz.*** *Bizlerin icabında bu sanat camiasında âşıkların bir yeri olmalı. Bir eğitimi olmalı. Bu eğitimde her şeyi öğretmeli. Âşıklar hazırlanmalı. Mesela elektronik ortama da hazırlanmalı. Şimdi zamane âşıklarına bir şey öğretilmiyor. Adam köyden geliyor. Bir telefon alıyor. İki-üç senede daha telefon kullanmayı öğrenmemiş. Öğrenememiş çünkü eğitim yok".*

Âşıkların sorunları aşmak için buldukları çözüm ise eğitimdir. Âşıklar hem eğitilmelidir hem de eğitim vermelidirler. Bu hususta Mürsel Sinan kendisinin bir projesi olduğunu belirttiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Benim bir projem var. Âşıklarımızı bir yıl kampa alalım ama böyle yapabilecekleri hani öğrenebilecekleri bir kampa alalım. Eğitelim. Nota, müzik, edebiyat, matematik, iki tane de yabancı dil hiç yoksa bir tane yabancı dili bu adam konuşsun.* ***Gitsin yurtdışında İngilizce atışma yapsın ve dünya çapında bizim varlıklarımızı, değerlerimizi, kültürümüzü anlatsın****. Düşün yabancı dilde! Sazını güzel çalsın. Nota bilsin, Usul bilsin. Eleştiriyorlar. Biz kampa alınıp, eğitilerek, bir yerlere gönderilirsek, o zaman başarı yükselir ama ben bunu söyledikçe kimseyi inandıramadım. Âşık nota bilir mi diyor. Niye bilsin diyor. Âşık notası mı olur? Ben diyorum ki yürüyüşün bile notası var da haberin yok.* ***Eğitim alacaksın.*** *Kampa alacaksın.* ***Senede beş eser on eser notasıyla usulüyle öğrenmeyenin bu sanatı elinden alıyoruz.*** *Başka ülkelerde öyle var. Diyor ki ben seni kampa aldım. Eğittim. Maaşını da verdim. Sen de üreteceksin. On eser. Dokuz yaptın mı sen atılırsın. Bu adama nolur? Teşvik olur. Çalışır ve bu kültüre büyük katkısı olur. Şimdi, dünya çapında en zayıf saz çalan bizimkilerdir. En zayıf sesini kullanan bizimkilerdir. Birkaç tanesi var sözü özü düzeltip, söylüyor ama git İran âşıklarını dinle. Sazına bak. Bir*

Azerbaycan âşıklarını dinle. Mesela, adam burada Kırgızistan'dan, Türkmenistan'dan gelmiş. İki telle çalıyor. Bizimkiler o sazı akortlayamıyor. Neden? Eğitim yok. Bizi bu konuda desteklesinler. Artık bizden değil de hiç olmazsa bundan sonra gelecek gençliği destekleseler projelerle. Bizi de onlara bir şeyler anlatmamız için görevlendirseler. ***Biz para da istemiyoruz. Görevlendirseler biz onlara bildiklerimizi verelim.*** *Onlar da geleceğe, kendilerinden sonrakilere versinler".*

Âşık Mürsel Sinan'ın sözlerine bakıldığında niyet olarak güzel fakat günümüzde uygulanması pek de mümkün olmayan bir bakış açısı barındırdığı görülmektedir. Söylediği unsurların hepsinin birlikte çözüldüğü bir eğitim kampından ziyade âşıkların ülkemizdeki diğer vatandaşlar gibi üniversite eğitimi almaları ilk aşamada daha mantıklı görülmektedir. Çünkü âşıklarımızın birçoğu ilköğretimden sonra okul hayatlarına devam etmemişlerdir. Bu yüzden bahsi geçen kampın gerçekleşmesi pek mümkün değildir fakat yeni gelen yani okuyan nesle âşıklık tanıtılarak ve sevdirilerek Mürsel Sinan'ın hayal ettiği proje ileride gerçeğe dönüşebilir. Alıntıda koyulaştırılan ifadelere bakıldığında âşıklığın yerellikten küreselliğe adım atması gerektiğini ve bu yüzden eğitim almalarının şart olduğunu ve belirli bir sürede belirli sayıda eser verme zorunluluğu ise evrimci anlayışın güçsüz olanın yok olacağını belirten ilkesini hatırlatmaktadır. Ayrıca alıntı sonunda koyulaştırılan bölümde *"para da istemiyoruz"* ifadesi Emirbayer'in bahsettiği rasyonel olmayan aktör kavramına uygun bir söylem olarak görünmektedir. Âşık Ayten Çınar da yetişmekte olan âşıkların ve ileride âşıklık yapmak isteyenlerin mutlaka eğitim almaları gerektiğini belirttiği görüşmede şu sözleri sarf etmektedir:

"Âşıklık meslek olarak yapılabilir yalnız kesinlikle âşıklığın yanı sıra eğitim almalarını öneririm ben. Bilinçli, ayaklarını yere basan, bizim gibi çok böyle sıkıntılar çekmez o zaman. Daha böyle bilinçli olur, ayaklarını yere basarlar. Okusunlar yani. Şu anda yavaş yavaş âşıklarımızın çocuklarından yetişenler var konservatuvarlı. Bu işe gönüllüler. Her şey bilinçli olursa, daha güzel olur diye düşünüyorum yani eğitimle birlikte".

Görüşülen âşıklardan Selahaddin Kazanoğlu da Ayten Çınar gibi âşıkların mutlaka yaptıkları işin eğitimini alıp ondan sonra sanatlarını icra etmeleri gerektiğini belirttiği bir özeleştiri de barındıran şu cümleleri kullanmaktadır:

> *"İnsanların âşık olmadan önce en azından tahsilini bitirip akademik olarak yapmasını diliyorum çünkü biz bu cehaletin cezasını çok çektik. Bilmeden bilirkişi olanlar oldu. Öğrenmeden, öğretmeye kalktık. Hani istiyorum ki yeni yetişen bu işe meraklı olan insanlar önce bu işin ilmi boyutunu yapsınlar ondan sonra sanatını icra etsinler. Yaptıkları işi bilerek yapsınlar".*

Âşık Devaî de en azından âşıkların lise ve üniversitelerde öğrencilerin karşılarına çıkarılıp, bu geleneğin tanıtılması gerektiğini aksi durumda "oynama şıkıdım şıkıdım", "onun arabası var güzel mi güzel" ve bandıra bandıra ye beni" gibi popüler kültür ürünlerinin boşluğu doldurmak için fırsat kolladığını belirtmektedir. Bu sözler akıllara Adorno ve Dwight Macdonald'ın da aralarında olduğu popüler sanat ürünlerine karşı duruş sergileyen kişilerin "kitle kültürü" ya da "kitle sanatı" adını verdikleri kültür endüstrisi tarafından ortaya çıkarılıp manipüle edilen unsurları hatırlatmaktadır (Shiner, 2017: 401).

Âşık Feymanî, maddi sorunlarının da olduğunu fakat en büyük sorunlarının halkın onlardan Tarkan gibi popüler kültür şarkılarını beklediğini fakat bu durumun âşıkların doğaçlama yaptığı için doğasına aykırı olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bazı gençlerin torpille âşıklık yapmaya çalıştıklarını ve işi beceremeyince âşıklığın halk tarafından yanlış anlaşıldığını da söylemektedir. Bu anlayışla âşıklığın basit bir olgu gibi görüldüğü ve her saz çalanın âşık gibi tanıtıldığı bir algının yaşatıldığını ilave etmektedir. Feymanî, devletin Avrupai müziğe bu kadar destek çıkmasına da alındığı görüşmede şu sözleri kullanmaktadır:

> *"Karacoğlanın türkülerinin hepsi ağıttır aslında. Güzele söylemiş ama güzele hasretini, ağıtını söylemiştir. Ağıttır. Zaten bozlak budur bozulmaktan gelir. Karacoğlan bozlağı diyoruz. Aşığın işi bu ama insanlar diyor ben hoplamak zıplamak istiyorum, senin düşündürücü veya ağlatıcı türkülerin dinlemem diyor. Şimdi o yöne yönelttiler. Devletimiz de Avrupai şeyler dinletti gençlere, âşıkların sıkıntısı bu yani".*

Özetle; Âşıklarla yapılan görüşmelerde en çok üzerinde durulan sosyo-kültürel sorun, âşıklığın kültürel bir olgu olduğunun devlet, âşıklar ya da diğer paydaşlar tarafından düzgün bir biçimde halka aktarılmamasıdır. Halk bu kültürel olgudan yoksun kaldığı için popüler kültürün ürünlerine ilgi göstermektedir. Bu durumda da âşıklar diğer sanatçılar karşısında öteki olarak görüldüğü için kendilerini dışlanmış hissetmektedirler. Kültürel miras temsilcisi olarak âşıklar kendilerinden ziyade âşıklığa yeni başlayanlar ya da başlayacak olanların mutlaka eğitim görmeleri gerektiğinde hem fikirdirler. Sadece bu eğitimin nasıl verileceği üzerinde tartışmalar bulunmaktadır. Devlet ile olan ilişkilerinde ise genel olarak devletin yeteri kadar kendilerinin sorunlarına eğilmediğini ifade etmektedirler.

3.4. Âşıkların Gözünden Geleneğin Dünü-Bugünü ve Yarını

İnsanlık tarihinin neredeyse tamamına yakınında bir şekilde hayatımızda olan 16. yüzyıla kadar çeşitli isimlerle anılan, alanda araştırma yapanların neredeyse tamamının kabul ettiği gibi 16. yüzyıldan itibaren âşık ismiyle anılan saz sanatçıları sadece söz söyleyip, saz çalmamışlardır. Hekimlik, imamlık ve kanaat önderliği gibi görevlerde de bulunmuşlardır. Âşık Gökmen Dursun, âşıkların toplumdaki işlevlerini şu sözlerle hatırlatmaktadır: *"Âşıklar her zaman olduğu gibi, cenklerde ordunun önüne düşüp koçaklamalarla, destanlarla, askerleri, halkı coşa getiren **saygın insanlar, hekimler, bilgiler, âlimler, yön göstericiler**"*. Benzer şekilde Ozan Nihat Sönmez de aşığın sanatı dışında sahip olduğu özellikler olarak şunları sıralamaktadır: *"Âşık **bilge insan**dır. Âşık **örnek insan**dır. Âşık **tasavvuf ehli**dir. Âşık **hoca**dır. Hocanın olmadığı yerde namaz kıldıracak kadar dini bilgisi yoksa o âşık değildir. O **adam gibi adam**dır hocam. O aşığa ihtiyaç var"*.

Halktan teveccüh gördükleri için bu gelenek günümüze kadar gelebilmiştir. Âşık Ensar Şahbazoğlu da Türk halkı devam ettiği sürece âşıklık geleneğinin kaybolmayacağını belirtmektedir. Âşık Erol Ergani de benzer şekilde dil ve edebiyat bölümleri oldukça bu geleneğin devam edeceğini çünkü âşıklık ve bu gelenek olmazsa bu bölümlerin derslerde ne işleyeceğini sormaktadır. Erol Ergani'nin âşıklığın şu anki durumu hakkında sözleri ve gelecek duruma ait öngörüleri şu şekildedir:

"Geleceği bilmiyorum ama şu andaki görünüme göre pekiyi değil gibi ama ne kadar azalsa da yok olmaz. Bunu da diyorum. Gene şunu da diyorum: Türk milleti yaşadığı müddetçe, bu sanat, âşıklık yaşayacaktır. Çünkü bu bir edebiyattır. Bu edeptir, kültürdür. Bir üniversite varsa, yüksekokullar varsa, dil-edebiyat bölümleri varsa- okunuyorsa eğer orda neyi okuyacaklar? Neyi işleyecekler? Ozanı işleyecekler. Âşığı işleyecekler. Şairi işleyecekler. Efendim, bu milletin milli marşını âşık şair yazmıştır. Şair yazmıştır".

Sözlü ve yazılı kültür evrelerinden sonra elektronik kültür çağında âşıklarda ve âşıklık geleneğinde de pek çok gelişme yaşanmıştır. Bu durumu kabul edip, kendini ve sanatını çağın şartlarıyla sentezleyen aktörler sanatlarını devam ettirebilmektedir. Diğerleri ise yavaş yavaş sahneyi başkalarına devretmek zorundadır. Ozan Nihat, kendisini ilk grubun bir üyesi olarak görmektedir. Âşıklığı hobi olarak gören Ozan Nihat, pazarlama işiyle meşgul olduğunu belirtir. Âşığımızın söylemlerinden maddi durumunun oldukça iyi olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Ozan Nihat Sönmez'in konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

"Bütün âşıkların içerisinde herhalde nadir kişilerden birisiyim. Geçimimi hiçbir zaman ozanlığa bağlamadım. Çocukluğumdan beri aynı zamanda pazarlamacıyım. Yani çocukluğumda daha ilkokul yıllarımda yumurta toplar satardım. Eski naylon pabuç bulur satardım. Arabamda hiç satılık malzeme bulunmayan zaman yoktur. Şu an mesela ben her sene Almanya'ya giderim. ***Hiçbir ücret sormam. İhtiyacım yok çünkü****. Bana para verecek misiniz şuyu buyu sormam".*

Ozan Nihat geçimini âşıklıktan kazanmadığı için sorunlarla âşıklığı aynı cümle içinde kullanmamaktadır. Becker'a göre (2013: 135) sanatçıların temel geçim kaynakları sanat değilse, dağıtım sistemi biçiminde tabir edilen organizatörlere ya da aracılara bağımlılığı diğer sanatçılara göre daha az olur. Âşıklığa olumlu cümlelerle yaklaşan Ozan Nihat'a göre âşıklar sürekli kendini yenilemeli ve çağa ayak uydurmalıdır. Koyulaştırılan kesimler kültürün dinamikliği vurgulamaktadır. Ozan Nihat da yerelliği küresellikle sentezleyerek rasyonel aktör tipinin örneğini sergilemektedir. Âşıklıkta elektronik ortama geçildiğini söyleyen aşığımızın bu konudaki görüşleri şu şekildedir:

*"Şimdi bir defa her âşık kendisini yenileme mecburiyetinde. **Zaman sana uymaz, sen zaman uy. Şimdi zamana da uyacağız. Zamanımız teknoloji zamanı**, bir tane cep telefonuyla her şey bunun içerisinde dosyanın. Benim yüzünü görmediğim akademisyen çıraklarım var şu anda. Devamlı şu telefonla bakın, yazışıyoruz ediyoruz, dinliyoruz, çok da güzel gidiyoruz. Daha kaç senelik çırağım var yani maşallah kitabı çıkacak neredeyse. Elektronik mühendisi İstanbul'da. Daha geçen sene tanıştık. Çorlu'da program vardı oradan gelirken şeyden garajdan. O da geldi orada tanıştık yani. Teknolojiyle uğraşacağız. Bir de hocam teknolojinin bütün imkânlarını kullanmaya çalışacağız. **Yani eski âşık gibi yav gardaş biz aşığız der de ebem gününden kalma şeyin içerisinden saz çıkarırsan adam sana zaten baştan kafayı çevirir. Gence dinletemezsin**. Şu devrin insanlarına dinletemezsin. Bunu dinletmek için **Whatsapp**'ını kullanacaksın. **Facebook**'unu kullanacaksın. **Teknolojik ne varsa hepsini kullanacaksın** hocam ama teknoloji derken ses düzeni de onun hoşuna gidecek. Onun sevmediği langır lungur yaparsan dinletemiyoruz hocam".*

Âşık Mürsel Sinan da Ozan Nihat gibi âşıkların teknolojiden faydalanmaları ve elektronik dünyada yerlerini almaları gerektiğini belirtmektedir. Mürsel Sinan'ın âşıklığın dünü-bugünü ve yarını hakkındaki görüşleri şöyledir:

*"O yüzden kesinlikle elektronik dünyanın içerisinde olmak lazım ama onu kullanmayı iyi öğrenmek lazım. Eğer olursa çok ilerleriz çünkü uzay çağı geliyor mesela şimdi benim bir şiirim var bak şöyle düşündüm telefonu düşündüm dedim ki **meğer dünya ne küçükmüş geldi düştü avucuma küçükten de küçücükmüş dokundu parmak ucuma. Bak şu anda ben dünyayı elimde taşıyorum. Bunu elime almışken dünya küçülmüş elime gelmiş ama benim burayı değerlendirmem lazım.** Eskiden çok büyüktü ulaşılmazdı şimdi bunu çok iyi değerlendirmek lazım hem sanat olarak hem kültür olarak hem eğitim olarak hem sağlık olarak düzgün kullanırsak. Şimdi silahı düşünün. Bıçağı düşünün. Elma da doğrarsınız, adam da kesersiniz. Doğru kullanmak önemli bunu. Doğru kullanırsak bizim âşıklığa büyük katkı olur. Bizim sanatımıza da, Türkiye'mize de büyük katkı olur".*

Rasyonel aktörün özelliklerinden bir tanesi de zamansal boyutlarda sıçrama yapabilmesi ve kendisini değişen kültür şartlarına geçmişten getirdiği kültürel sermayesiyle sentezlemesidir. Mürsel Sinan'ın elektronik kültüre ve onun özelliklerine ilerleyen yaşına rağmen direnç göstermeyip şiirlerinde yer verip, sosyal medyayı kullanması, kendisini bu sınıfa dâhil edilmesi adına yeterli veriler sunmaktadır. Yine şölende yaşça büyük âşıklardan Ozan Nihat Sönmez de teknolojiye sırtını dönmeyip, diğer âşıklara da teknolojiden sonuna kadar yararlanmayı tavsiye etmektedir.

Ozan Nihat'a göre âşıklar, âşıklığı bir meslek olarak görüp, geçimlerini ona bağlamamalıdır*: "Âşıklığa merak saran kişilere gençlere şunu diyorum: Bunu hobi olarak yapacaksınız. Doktorsan, doktorluğunu yap ama bu hobi olsun. Geçim kaynağın burda olmasın"*. Âşık İhsan Öksüz de âşıklığın meslek olarak değil bir hobi olarak görülmesi gerektiğini savunmaktadır: *"Sene 1970'de bismillah dedik. O gün bugündür devam ediyoruz. Âşık olanlara da bu kadar karamsar şeyler olmasın diye anlatmıyorum ama yine de tavsiye etmem. Yav bir iş yapsınlar, başka bir iş yapsınlar, Ha bunu da hobi olarak. Hiç kocamazlar onu da söyleyeyim"*.

Âşık Feymanî, âşıklığın maddi yönünden ziyade manevi yönüne dikkat çekmektedir. Feymanî de diğer birçok âşık gibi asıl gelirini başka işlerde kazanmaktadır. Âşıklığın mesleki boyutuyla ilgi şu görüşleri paylaşmaktadır:

> *"Benim çalışmadığım meslek, iş kalmadı. Her işi yaptım. Ek olarak âşıklık. Âşıklığın böyle fazla bir maddi getirisi yok. Bizimkisi gönül işidir yani. Çağrıldığımız yere çoğu kez ne vereceklerini ücretimizi dahi sormuyoruz. Güzel bir atasözü var: "Çağrıldığın yere erinme, çağırılmadığın yere görünme" diye. Bizi sevmiş aramışlar diye, biz gönlümüzü elimize alıp düşüyoruz yollara"*.

Âşık Şimşekoğlu da âşıklığın kendisine bir ayrıcalık kazandırdığını ve toplum için kendisini özel hissettirdiğini belirtmektedir. Ayrıca Şimşekoğlu, âşıklık sayesinde sosyal aktivite ve kültürel faaliyetlerde bulunduğunu, kendisini halka haber veren, onların gözü kulağı gibi hissettirdiğini ve bu yüzden âşıklığın kültürel bir olgu olduğunu söylemektedir. Şimşekoğlu'nun sözlerinden anlaşıldığı üzere âşıklık onun için dede mesleğidir ve bu yüzden manevi anlamı bulunmaktadır.

Âşık Bulutoğlu, âşıklık geleneğinin geleceğine dair çok da umutlu değildir. Artık halkın popüler kültürün eserlerini daha çok dinlediğini, âşıklığın da ekonomik kaygılardan ötürü halk tarafından meslek olarak benimsenmediğini yani cazibesinin olmadığını belirttiği görüşmede şu cümleleri söylemektedir:

> *"Millet Face'den dinliyor. Bilmem internetten dinliyor. Ondan sonra pop dinliyor. Bilmem ne dinliyor? Anlamadığı şeyleri dinliyor. Tabi ki müzik evrenseldir dinlensin ama bizim halk müziğimiz var. Sanat müziğimiz var. Âşıklık geleneği var. Her şey onun içerisinde. […] Şimdi neden gelmiyor? Heveslenmesi lazım. Bunlar bu tür ortamları görüp, ah keşke biz de böyle âşık olsak biz de böyle sahnelere çıksak diye onlar da imrenmesi lazım. Bu tür şeyler olmadığı sürece, özenti olmadığı sürece kim ister? Hiç kimse istemez. Bir geliri olmadığı sürece, bir saygınlık görmediği sürece ne olur? Biter".*

Âşık Hüsranî günümüzde âşıklığa verilen değerin arttığını fakat yine de yeterli olmadığını, âşıklarla ilgili daha çok akademik çalışma yapılması ve devletin ve milletin âşıklara sahip çıkması gerektiğini belirttiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Şimdi, yani bu yıllarda bir gelişme var. İlerleme var. Âşıklara verilen bir değer var. Görülen görülmeyen şekilleriyle, âşıkların geleceği eğer böyle devam eder de, birileri daha iyi fark ettirirse, sizin gibi insanlar sorunların üzerine eğilirse, âşıklarda gelişme var. Geleceği daha iyi gibi görünüyor. Âşıkların bir sosyal güvencesi olması bir kere şart 550 aşığa bir ülkenin bakamaması bence devletin ayıbı diyelim artık milletin ayıbı diyelim".*

Öksüz Ozan, âşıkların genelde karşılıksız aşkla ya da aşkta yaşanılan zorluklarla duygularını saza ve söze yansıttığı fakat günümüzde değişen şartlarla ilişki yaşamanın eskisi gibi zor olmadığını ve insanların bu duygu yoğunluğuna sahip olmadığını ve bu yüzden âşıklığın eski cazibesinin kalmadığını belirttiği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

> *"Valla! Âşıklık; işte biraz Allah vergisi, biraz da bir anda oluyor. Biz başka şeyler çalarak âşık olduk. Ne bade içtik. Ne rüya gördük. Ne şunu yaptık. Ne bunu yaptık. Ama şimdi gençlerin âşık olmasına da gerek kalmıyor. Şimdi öyle*

bir devir şey etti ki sadece ve sadece direkt para harcamak düşüyor. Kız gidiyor, oğlanı buluyor. Oğlan gidiyor, kızı buluyor. Bunlar flört mü diyorlar ne diyorlar ondan sonra, iş ananın babanın belki de evlendikleri zaman haberi oluyor. Yani para yönünden, onlar haber etmezler de, yapılacak masraflar var, bilmem neler var. Onun için şimdiki gençler âşık da olmaz. Öyle zannetmiyorum yani çünkü karşı taraf geliyor kendine musallat oluyor çoğuna. Onun için de âşık olmaya bile gerek yok yani. Şimdi yemek önüne gelirse onu yemezse, herhalde çatal ile kaşığı da alırsın. Bilmiyorum bence bu belki de yanılıyorum".

Âşık Kaptanî, devletin âşıklara kimlik verirken daha seçici olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca alanında yetkin âşıkların yurdun bütün üniversitelerine gidip dersler verip, derslerde işledikleri konuları gerekirse CD'ye kaydedip ilgili mercilere göndererek raporlar vermesi gerektiğini söylemektedir. Âşık Kaptanî'ye göre âşıklık ancak bu şekilde gelişir ve sonraki nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılır. Yeni gelen nesil de üzerine koyarak geleneği taşır.

Âşık Ensar Şahbazoğlu da halkın eskisi kadar kendilerine değer vermediğini, bunda belki de zamanın ve şartların değişmesinin de etkisi olduğunu ve sonuç olarak dinleyenlerin ve anlayanların sayısının azalıp, unutulmaya başlandıklarını belirtmektedir.

Âşık Gökmen Dursun, günümüzde âşıklık geleneğinin yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen devam edeceğini çünkü geçmişte de geleneğin biteceği düşünülürken, birilerinin çıkıp geleneği devam ettirdiğini belirttiği görüşmede şu cümleleri söylemektedir:

*"Bu gelenek yıllardan beridir yani bizden önceki yüz yıl önce yaşayan üstada bazen dert yakınmış bundan zayıfladı diyerekten ama bir bakmışız ki otuz yıl geçmiş o üstattan otuz yıl sonra güçlü birisi çıkmış. Onu tutmuş, kaldırmış yani bu bir kaynak suya benziyor. **Mesela bu yamaçtan su çıktı diyelim bir müddet sonra oradan kurudu, bakıyorsun öteki yamaçtan su çıkıyor** yani bu gelenekte bir su kaynağına benziyor. Buradan kurusa oradan çıkar. Yani*

insanlar nereye gitse özüne döner, özünden kopmaz bu da bizim özümüzdür o konu da öyle".

Özetle; Âşıkların çoğu âşıklık geleneğinin ve âşıkların eskisi kadar dinleyiciler/izleyiciler ve âşık olmak isteyenler için cezbedici olmadığını fakat yine de Türk halkının mevcudiyetinin, âşıklık geleneğinin en büyük teminatı olduğu görüşündedirler. Âşıkların bir kısmı sürekli gelişen teknoloji karşısında aşığın da bu yarışta kendisine yer edinmesi gerektiğini savunurken, bazı âşıklar da bu durumun kültürel yozlaşmaya sebebiyet vereceği için âşıklığın bundan olumsuz anlamda etkilenip yok olacağı görüşünü savunmaktadır. Âşıklarımızın tamamı devletin ve bilim insanlarının bu geleneğe sahip çıkıp, özellikle akademik anlamda âşıkların hem eğitim almasını hem de eğitim vermesini sağlaması gerektiğini belirtmektedirler.

3.5. Âşıkların Gözünden Şölen ve Şölen Kültürü

3.5.1. Geçmişten Günümüze Şölen Algısı

Âşık Erol Ergani günümüzde yapılan şölenlerle geçmişte yapılan şölenleri karşılaştırdığınızda ne gibi farklılıklar görüyorsunuz şeklindeki soruyu şu cümlelerle cevaplamıştır:

*"Geçmişteki şölenlerle şimdiki şölenler arasında elbette fark var. Farkların biri o zamanlar **vesait** yoktu. O zamanlar işte **mikrofon** yoktu. **Cihaz** yoktu. Efendim, **sinema salonları** yoktu Salon geceleri az oluyordu. Olsa da, binde bir zaten salon dolmuyordu. Kahvelerde çalınabiliyordu ama o zamanki ihtişam o zamanki dinleyiciyi şimdi bulamıyoruz. Onu da diyeyim. Yani belki şimdi salonlar güzel ama geçmişteki şey daha güzeldi belki salonlar şimdi daha çok var ama halk az ilgi az yani. Öyle diyelim yav işte".*

Âşık Erol Ergani'nin söylemlerine baktığımızda; Ergani, özellikle teknolojik anlamda geçmişteki şölenlerin yetersizliğine vurgu yapmaktadır. Bu eksikliklere rağmen, bilinçli dinleyicinin günümüze göre daha fazla olduğunu da eklemektedir.

Âşık Ercan Şimşekoğlu da teknolojide ilerlemenin âşıklarla halk arasında bir mesafe yarattığını ve halk ile âşık arasında eski samimiyetin olmadığını belirtmektedir. Şimşekoğlu görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Geçmişte yapılan şölenlerde birebir aşığı çıplak sesiyle, en büyük farkı söylüyorum, halk dinleyebiliyordu. Şimdiki yapılanlarda ise âşıklar bile playback, cd, vb. kendisi oynuyor. Kaset çalıyor. Yani halkla âşıkların arasında bir boşluk var. Adam diyor ki, âşık diyor ki, ben buna kendimi ne dinlettireceğim. Sanatçı çıktı. Bundan sonra ben ne söyleyeyim ki dinlesin? En iyisi ben de koyayım oyun havalarını dinlettireyim".

Âşık Devaî, teknolojinin ilerlediği bir çağda âşıklık yapmanın çok kolay olmadığını çünkü geçmişte televizyon, radyo ya da plağın olmadığını belirtmektedir. Âşık İhsan Öksüz'ün de geçmişteki şölenleri günümüzde yapılan şölenlerle kıyasladığında üzerinde en çok durduğu husus teknolojik gelişmelerdir. Teknoloji gelişmediği için eskiden üç dört türküyü birçok yerde söyleyebildiği fakat internet yüzünden günümüzde bunu yapmasının mümkün olmadığını söylediği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Eskiden bir de şu vardı. Dört tane türküyü sağlam öğrenirsem, bu dört türkü bana bir yıl gidiyordu. Diyeceksin nasıl bir yıl gider? Konya'da bugün âşıklar bayramı var. Ben, burada türkümü söylüyordum. Yarın geçiyordum Konya Meram'da bir daha türkü. Konya Ereğli'ye geçiyordum aynı türküyü orada söylüyordum. Adana'ya geçiyorum orada söylüyorum. Maraş'a geçiyorum orda söylüyorum. Niye? ***Teyp yok. Radyo yok. İnternet yok.*** *Şimdi, benim ağzımdan çıktı mıydı,* ***daha sahnedeyken Amerika'daki adam dinliyor her söylediğimi.*** *Ben şimdi birde burada söylesem, beni yuhalarlar. Senin türkünü alıyordum benim diye gittiğim yerde. Çünkü senin haberin yok ki benim nerede ne yaptığımdan. Onun için bugünkü şartlarla, o günkü şartlar değişik".*

Âşık Öksüz Ozan'ın dikkat çektiği diğer bir husus da geçmişte yapılan şölenlerin daha seviyeli olduğudur. Aşığımızın bu hususta görüşleri aşağıdadır:

"Geçmişteki âşık şölenleri bundan çok çok daha mükemmel, disiplinli, ahlaklı ve edepli oluyordu. Şimdi o zaman yapılan geceler, o zaman âşıkların birbirine saygıları, o zamanki usta çırak ilişkileri, ya biz ustamızın yanında ustamız derken, demin benim ustam yok dedim ama büyüklerimin hepsi benim ustam sayılırlar"...

Âşık Mürsel Sinan da sevgi saygı çerçevesinde olmasa da geçmişten günümüze şölen algısında olumsuz anlamda bir durum olduğunu belirtmektedir. Buna sebep olarak köyden kente olan göçü göstermektedir. Âşıklık geleneğinin daha çok köy odaklı bir anlayışı barındırdığını ve şehirleşmenin âşıklık geleneklerini kötü etkilediğini söylediği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

> *"Geçmişteki şölenler çok daha güzeldi. İnsanlarda da talep vardı, heves vardı. Gelen âşıklar da çok hevesle çalışıyordu çünkü köyünde adam boş kalmış, çalışmış. Bir de köyünde de o kültür devam ediyordu. O kültür dolayısıyla adam köyünde yetişiyordu. Gelip burada başarılı oluyordu.* ***Şimdi köyde de bitti. Köyler şehire doldu, köyde hiçbir şey kalmadı. Kültür yok. Hiçbir şey yok. Hikâye yok. Türkü yok. Selam yok****. Sabah yok. Eee! noldu âşıklık? O yüzden de seyirci bulamıyorsun. Ama biz eskiden Konya'ya gelince o sinema dolardı. Kültür merkezi vardı bir o kadar da dışardaydı. O salonun yanları da dolardı. Sonra ertesi günü o insanlar dışarda kalanlar önceden gelirdi. Bu kadar güzeldi".*

Mürsel Sinan ayrıca eskiden düğünlerde âşıkların üç gün meydanda saz çalıp söz söylediğini, üç gün süren hikâyeler anlattığını günümüzde ise ancak üç-beş saatlik hikâyelere ancak vakit bulabildiklerini ya da kendilerine ne kadar süre verilirse hikâyeyi duruma göre kısalttıklarını belirtmektedir. Bu duruma sebep olarak da artık insanların bir araya gelmediklerini ve geleneklerini gerçek hayatta değil sanal âlemde yaşadıklarını belirtmektedir.

Görüşülen âşıklar, geçmişte yapılan şölenlerle günümüzde yapılan şölenler arasında en belirgin farkın teknolojik anlamda yaşandığını belirtmektedirler. Şu andaki teknolojik imkânların gelenek için faydadan ziyade zarar getirdiğini belirten âşıklar en çok eski şölenlerdeki samimiyetin yitirilmesinden şikâyet ettikleri görülmektedir.

3.5.2. Âşıkların Katıldıkları Şölen Türleri

Elektronik ortamın hızla hayatımıza girmesi birçok alan gibi âşıkların icra alanlarına da dâhil olmuştur. Âşıkların modernizm ile birlikte şehir hayatını tercih etmeleri köy hayatının icra zeminleri olan köy odaları, düğünler ve köy kahvehanelerin yok olmasına neden olmuştur. Şehir hayatında da kitle iletişim aygıtları yüzünden

âşıklara rağbet oldukça azalmıştır. Bu sebeplerden dolayı âşıklar sanatlarını icra edecek mecra bulmakta sıkıntı yaşamaktadırlar. Belediyelerin ve derneklerin düzenledikleri şölenler âşıklar için en önemli gelir kapısı olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Âşıkların sıkça katıldığı şölen türlerinden bir tanesi de il ve ilçelerin hem o yerin hem de yetiştirdikleri ürünün tanıtımını yapmak için düzenledikleri meyve-sebze şölenleridir. Temelinde alınan hasattan dolayı yaratıcıya olan minnet ve yaratıcıdan gelecek yıl için de aynı berekette hasat alma isteği barındıran bu şölenlerin temelini Kürşat Demirci şu sözlerle anlatmaktadır:

> *"Kozmik düzenin antik dünyada gözlenebildiği ve kontrol edilebildiği temel tecrübe alanı, mevsimsel süreklilik ve varoluşun sürdürülmesinde ana faktör olan bereket kavramıdır. Kozmik düzenin sürekliliği, tanrı ve insanın birlikte geliştirdiği sinerjik bir düzlemde var olabildiği için, ritüel insan ve tanrının birlikte katıldığı seremonilerden oluşur"* (Demirci, 2013: 68)

Âşıklardan bu tarz şölenlerde beklenen katkı, yöreyi ve ürünlerini sözleriyle övmeleridir. Meyve-Sebze şölenleriyle ilgili Âşık Binali Kılıç (Hüsranî) şu sözleri söylemektedir:

> *"Şimdi; bu etkinliklerde adam örneğin ürününü festivale koymuş. O ürünün veya bölgenin methedilmesini istiyor. Âşık o tür şeyler yapıyor ama aşığın gerçek görevi bir şeyleri methetmek değil birbirlerini methetmek değil, maddi manevi halkın dili olmak, halkın gözü kulağı olmak, halkın sorunlarını onları kendi şeyinde toparlayıp, doğaçlama olarak dile getirmektir".*

Âşıkların katıldığı diğer bir şölen türü de düğünlerdir. Şehir düğünlerinden ziyade köy düğünlerine daha çok çağrılan âşıklar adına bu durumun nedenini Âşık Kaptanî şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Zaten etkinlik derken genel ağırlık âşıklar bayramı bizdeki çünkü biz şimdi düğün işleri de çok azdır yani köy düğünlerine gideriz sadece. Salon düğünlerinde âşıklık şansı yok çünkü niye? Orada şeye alışmışlar. Salonun belli şeyi vardır. Orkestrası şeyi vardır cümbüştür. Sen yani gitsen de pek tadı*

olmaz. Âşık köy düğünlerinde yani dışardaki düğünlerde salon düğünlerinde pek dinlenmez".

Âşık Kaptanî gibi Âşık Öksüz Ozan da düğünlere fazla çağrılmamalarının nedeni olarak her ne kadar türkülerin sözlerini âşıklar yazsa da ona makam verip onu bambaşka bir hale getiren sanatçıların düğünlerde daha çok talep gördüğünü fakat bazen ağıt gibi hüzün taşıyan eserlerin bu kişiler tarafından halay şekline dönüştürülüp oynanmasının kendisini üzdüğünü belirtmektedir. Doğum esnasında hayatını kaybeden Meryem isimli kadının hikâyesinin anlatıldığı "Meyrik Türküsü"nü bu duruma örnek olarak göstermektedir. Âşık Öksüz Ozan düğün dışında sıra gecelerinden ve âşıklar kahvesinin bulunduğu yerlerden davet aldıklarını; eğlence yerleri ve düğünlerin aşığı yorduğunu belirtmektedir.

Nevio Zorzetti, bütün siyasal yapılandırmalarda toplumun kültürel üretim, performans ve koruma hakları yoluyla sosyal ayrımcılığı onayladığını belirtir (Zorzetti, 1984: 305'den Aktaran: Sciarrino, 2011: 23). Böylece toplumsal ayrım garanti edilir çünkü egemen sınıf bu halka açık şölenleri organize eder ve sanatçıları kendi saflarından seçer. Şölenler başta bireysel katkıları ve ritüellerin gerçekleştirilmesini mümkün kılan kaynakların özel mülkiyetine dikkat çeker. Başka bir deyişle, bu şölenler her sanatçıyı tüm dünyaya görünür hale getirerek ayrıcalıklı sınıfa ait olduğunu gösterir ki bu da, toplumu ayakta tutan irfan ve bilgeliğe erişebildiğini gösterir (Sciarrino, 2011: 23). Zorzetti'nin sözünü ettiği sosyal ayrımcılık, egemen sınıfın ya da belirli bir siyasi görüşün düzenlediği şölenler âşıkların çağrılma sıklığını belirleyen bir husustur. Birçok etkinliğe çağrılan âşıklar sözü geçen bu şölenlere de çağrılmaktadırlar. Herhangi bir siyasi partiye daha yakın olmadığını ve çağrıldığı her yere gittiğini belirten Ozan Nihat Sönmez özellikle de ülkücü camia olarak bilinen kesimin maneviyatına, milliyetine ve kutsal değerlere sahip çıkışından dolayı kendisini programlara sıkça davet ettiğini belirtmektedir. "Ya Sev Ya Terket & Susurluk Yolu" adlı albümün bu durumda çok etkisi olduğunu belirten Ozan Nihat gibi Âşık Devaî de vatanını, milletini ve bayrağını çok sevdiğini belirterek, Mustafa Yıldızdoğan ve Ahmet Şafak gibi isimlerle milliyetçi gecelere çok çağrıldığını söylemektedir.

Âşıklık geleneğinin işlendiği bölümden de hatırlanacağı üzere, günümüzde artık âşıklar şehirlerde Osmanlı İmparatorluğu zamanındaki gibi rağbet görmemektedirler. Köy ve kasabada belirli bir sosyal uzam oluşturan kişilerin şehirleşmenin etkisiyle şehirlere göç etmesi onların şehirde de eski habituslarını koruma içgüdüsünü beraberinde getirmiştir. Aynı zihin yapısına yani dünya görüşüne sahip insanlar şehirde yine birlikte yaşamaya devam etmişlerdir. Yeni yaşam alanına adapte olmakla zorlanan kitleler, bu durumu aşmak için eski alışkanlıkları için zemin oluşturmaktadırlar. Mürsel Sinan ve Gökmen Dursun; Kars, Ardahan ve Iğdır yöresine ait Kaz yemeğinin pişirilip ikram edildiği yörenin kültürünü, geleneğini örfünü ve âdetini tanıtmak ve anlayıp anlatmak için yurdun pek çok yerinde genellikle kış mevsiminde düzenlenen Kaz gecelerine sürekli gittiklerini belirtmektedirler.

Özetle; Âşıklar davet aldıkları organizasyonların çoğuna giderler fakat yine de bazı etkenler onların seçiminde etkilidirler. Âşıklar bayramı âşıkların en çok katıldığı şölen türü olarak ön plana çıkmaktadır. Bunun dışında köy düğünleri, meyve-sebze şölenleri, kültür ve sanat festivalleri, belirli siyasi bir görüşün düzenlediği geceler, Kaz gecesi ya da sıra gecesi gibi yöresel etkinlikler âşıkların davet alıp, katıldıkları şölenler arasında gösterilebilir.

3.5.3. Şölen Organizasyonunda Yaşanan Sorunlar

Becker'a göre (2013: 60) çekirdek faaliyeti icra eden sanatçının yapmadığı ama sanatsal faaliyeti ilgilendiren işleri yapan diğer kişilerin sanatçılarla bir işbirliği ağı oluşturması gerekmektedir. Sanatçı eğer başkalarına bağımlıysa bir şekilde bir işbirliği bağlantısına ihtiyaç duymaktadır. Becker (2013: 71), "*sanat dünyasını katılımcıları arasında yerleşik bir işbirliği bağlantıları ağı olarak"* biçiminde tanımlayarak sanatsal bir organizasyonun birçok paydaşı ya da aktörü olduğunun altını çizmektedir. Birçok aktörün yer aldığı sanatsal bir faaliyet olarak şölenleri, sorunların olmadığı bir organizasyon biçiminde düşünmek mümkün değildir fakat bu sorunları en aza indirmek; şölen organizasyonun başarılı olması ve sürekliliği açısından önem arz etmektedir. Âşık şölenlerinin üç aktöründen ikisi olan âşıklar ve organizatörlerden kaynaklanan sorunların görüşülen âşıkların söylemlerine dayanarak neler olduğu ve nasıl çözümleneceği sorunsalı bu kısımda ele alınacaktır. Şölenin diğer aktörü olan

seyircilerden kaynaklanan sorunlar, şölen organizasyonda sınırlı bir zaman diliminde bulunmaları, katılım yoğunluğu ve ilgi alaka gibi öznel nedenler barındırdıkları için ayrı bir başlığa gerek duyulmamıştır. Seyirci odaklı araştırmalar genellikle nicel olarak yapıldığı için, gelecekte yapılacak çalışmalar bu açığı kapatabilir.

Âşıkların söylemlerinden anlaşıldığı üzere organizasyonlarda aşılması gereken en büyük sorun, çok fazla aşığın şölenlerde yer almasıdır. Âşıkların sayıca fazla olması kendi aralarında ister istemez sahneye önce çıkmak ya da sahnede daha fazla durmak gibi istekler yüzünden tartışmalar yaşanmasına sebep olmaktadır. Âşıkların bu tarz davranışları halkın gözünden de kaçmamaktadır. Halkın zihnindeki âşık imajı da zarar görmektedir. Organizasyonda âşıkların kendi aralarında geçmişe dayanan sorunlar yüzünden yaşanan sürtüşmeler de şölene olumsuzluk olarak yansıyan bir başka hususdur. Bu yüzden âşıklar şölene çağrılırken, birbirleriyle uyumlulukları da âşıkların dikkat çektiği başka bir husus olarak görülmektedir.

3.5.3.1. Âşık Odaklı Sorunlar

Âşıklar Şöleninde yaşanan sorunlar genelde âşık ya da organizatör kaynaklı olmaktadır. Âşık odaklı sorunlar da aslında organizatörden kaynaklanmaktadır fakat organizasyon sırasında âşıklardan kaynaklanan birkaç tane de olsa üzerinde durup düşünülmesi ve sonuca ulaştırılması gereken sorunlar da bulunmaktadır. Bu hususla ilgili görüşlerini aldığımız âşıklarımızın üzerinde en çok durduğu konu organizatörlerin şölenlere ve diğer programlara çok fazla sayıda âşık çağırmalarıdır. Âşık Gökmen Dursun da çok sayıda aşığın şölenlere çağrılmasının âşıklar tarafından birçok soruna yol açtığını belirtmektedir. Özellikle âşıklardan bazılarının sahneden inmediği için âşık şölenlerinin konser formatından ziyade yarışma biçiminde daha akademik bir hale getirilmesi gerektiğini belirttiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Şimdi şöyle söyleyeyim, bizim konaklama, gelme-gitmede hiçbir sıkıntımız yok. Gereken hürmeti, izzeti ikramı fazlasıyla ikram ediyorlar. Burada bir sıkıntı yok. İşte bazen o da biz kaynaklı oluyor. Hani kalabalık oluyor işte. O diyor ben çıktım. O diyor ben çıkmadım falan filan. Bu tarz ama buraya ben ilk geliyorum. Bilmiyorum nasıl oldu? Ne oldu da ilk başlayacağız. Kars'ta birçok*

*kez oldu. **200-300 âşık** katıldığını biliyorum. Yani yarışma tarzı geçtiğinde âşıklarımızın bu **sahne sevdalısı** olanların kaçtığını gördüm. **Konser tarzı** geçtiğinde de sahneden inmeme şeyini gördüm. Bu tarz yani genel olarak huyumuz bu. Ama ben bunun geliştirilmesi için **yarışma tarzı** olmasını yani işin akademisyenleştirilmesi, **akademik yön**üyle bakılması daha çok hoşuma gidiyor. **Daha çok haz alıyorum çünkü o beni kamçılıyor.** Beni orada hani siz nasıl okuyorsanız, dersi şey yapıyorsanız, **ileriye gitmek istiyorsanız ben de bu beni kamçılayıp dersime çalışmama sebep oluyor**. Ondan dolayı akademik olmasını daha çok tercih ediyorum".*

Âşık Gökmen Dursun'un söylemlerinde koyulaştırılan kısımlara bakıldığında Bourdieu'nun alan teorisi akıllara gelmektedir. Şölenlerin yapısı çağrılan âşık sayısına göre değişmektedir. Gökmen Dursun'un söylemleri illusio ile ilişkilendirildiğinde kendisini oyun kaptırdığını gösteren "haz almak" ve "kamçılamak" sözleri görülmektedir. Şölen kurallarının yani "doxa"ların değişmesi gerektiğini anladığımız şölenlerin konser formatından çıkıp akademik bir hal alması gerektiği söylemiyle alanı yapılandırmaya çalışarak bir çıkar elde etmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunun sonucunda elde ettiği çıkar büyük olasılıkla yarışmada kazanacağı ödül olarak anlaşılmaktadır.

Âşık Öksüz Ozan geçmişte yapılan şölenlerle günümüzde yapılan şölenler arasındaki farklardan bahsederken konuyu genç âşıklara getirmektedir. Eskiden genç âşıkların usta diye tabir edilen deneyimli âşıklara saygıda kusur etmediğini fakat şu anda yapılan âşıklar bayramında genç âşıkların bazılarının usta âşıklara yeterince saygı göstermediğini ve bu durumun organizasyona zarar verdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

"Şimdi demin orada gençlerimizi gördüm. O gençlerimizi bazen bir ustanın yanına veriyorlar. Ustasının boynunu büküveriyor. Altına alıyor adam. Ha o deminki şeyde yaptıkları işte bu yani çok af edersin bilmem .. etmek, şunu yapmak, bunu yapmak, bunlar marifet değil. Marifet o senin yapacağın atışmanın içerisinde tam dolduracaksın. Karşıdaki insanı düşündüreceksin. Bu iki saniyenin üç saniyenin içerisinde hazırladığı bu dörtlüğü âşık hazırladı diye sen o dörtlüğün içinden çıkamayacaksın. Bunlar atışma mı? Ya öyle şey mi

olur? Onun için oradaki imkânsızlıklar oradaki sevgi saygı, bugün hiçbir şey yok. Bugün on-on beş kişi bir odaya giriyor. Dangur dungur dangur dungur bir kısmı akort yapıyor. Bir kısmı da sazını deneme yapıyor. Olmaz. Bir usta akort yaparken ben varacağım da saz tıngırdatacağım, mümkün değil".

Ozan Nihat da aşığın örnek insan olarak kabul edildiği için, şölen organizasyonlarında âşıkların söz ve davranışlarına dikkat etmesi gerektiğini ve bu yüzden organizasyon öncesinde toplantı yapılarak bu konularda uyarılar yapılması gerektiğini anlattığı görüşmede şu sözleri söylemektedir:

"Hocam, çağırdıkları arkadaşlarla baştan toplantı yapmaları lazım. Programdan önce bir toplantı yapmaları lazım. Bazı tembihlerde bulunulması lazım. Âşık örnek insandır. Âşık küçük böyle şakalaşırken bile yapacak olduğu konuşmalara dikkat etmek mecburiyetindedir. Nasıl devlet başkanı dikkat etmek mecburiyetindeyse, çünkü halk çaktırmadan o insanları görüyor. Görmüyor zannediyorsun ama gözü öbür üçüncü gözüyle fakat kulaklarınla seni takip ediyor. Çünkü sen de herkesin hata yapma lüksü var aşığın yapma lüksü yok hocam. Bu insanlar aralarında olan sürtüşmeleri geldikleri yerde yansıtıyorlar. Onun için ben baştan âşıklarla toplantı yaparım. Hepsiyle konuşurum. Arkadaşlar şu anda halk sizi izliyor. Sahnede otururken, birbiriyle konuşmalar gülüşmeler, bilmem ne yapmalar yav… İki saat orada söyleyen arkadaşlarla hem hal olmalılar çünkü halk onlara da dikkat ediyor. Onlar o hareketi yapıyorsa vay anasını yav benim âşık dediğim bu muymuş? Aha şimdi yaşadım işte. Arkadaşımız yav canımı sıkıyorum yav yapma işte yav çağırmıyor da bilmem ne yapmıyor da. Yav dedikodu hocam, en çok ısdırap duyduğum da bu".

Ozan Nihat ayrıca organizasyonlara âşık çağırırken, bazı kıstasların olması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre kötü söz söyleyen, özü sözü tutmayan âşıklar programlara ve şölenlere çağrılmamalıdır. Ozan Nihat Sönmez'in bu hususta görüşleri şöyledir:

"Âşıkları çağırırken de, iki gözden sonra üçüncü dördüncü gözle âşıkları inceleyip de çağırmamız lazım. Kötü kelimeleri kullanan, sinkaflı kelimeler

kullanan kişilere dikkat etmemiz lazım. Hal ve hareketi yamuk olan insanlara dikkat etmemiz lazım. Özü sözü tutmayan insanlara dikkat etmemiz lazım. Nerede bulacağız şimdi bunu? Azami, azamisini hani Karıncaya sormuşlar: nereye gidiyorsun? Nemrut, İbrahim Aleyhisselam'a ateş atmış da onu söndürmeye. Ee! Sen bu ayaklarınla. Hiç olmazsa o yolda ölürüm. Bunu diyebilen âşıkları çağırmamız lazım. Âşıkların görmesi lazım".

3.5.3.2 Organizatör Odaklı Sorunlar

Âşık Ensar Şahbazoğlu şölen organizasyonlarında ulaşım, yeme-içme ve konaklama hususlarında şahsi olarak hiçbir sıkıntı yaşamadığını fakat yaşayanlar olabileceğini belirtmektedir. Zaten âşıklarımızın hiçbirisi Konya'da düzenlenen âşıklar bayramında bu tarz konulardan şikâyet etmemektedir. En çok şikâyet edilen husus diğer âşık şölenlerinde de olduğu gibi organizatörlerin programa çok fazla sayıda âşık çağırmalarıdır. Âşıklar kendilerini tanıtacak ve sanatını sergileyecek vakti bulamamaktan şikâyet etmektedirler. Âşık Mustafa Buğrahan'ın (Devaî) da üzerinde en çok durduğu husus, şölende çok fazla âşık bulunmasıdır. Âşık Devaî konuyla ilgili şu tespitleri yapmaktadır:

"Elli âşıkla yüz âşıkla yapılan gecelerde zaten âşık kendi sanatını sergileyemiyor. Biri de burada, değerli arkadaşımız, üstadımız derneğimizin başkanı geçen bir, bir buçuk ay önce yüz âşıkla yaptı Maraş'ta ben de davetliydim. Bir rahatsızlık nedeniyle de kendi derneğim olduğu halde kendi ilim olduğu halde gidemedim. Ama şu, bana göre faydalı mıydı, isim olarak çok faydalı, ilime yakışan bir bayram, ilimde noksan olan bir şey giderildi. Ama yüz âşık gitmedi geceye. Bir tek bir kelime söylese her biri bir dakika beş dakika sürse beş yüz dakika eder. Bunu saate vur. Âşık sanatını icra edemiyor".

Âşık Binali Kılıç (Hüsranî) de fazla aşığın programa çağrılmasının âşıklar ve halk açısından uygun olmadığını çünkü ne halkın âşıkları tanıyacak ne de aşığın kendisini ve sanatını tanıtacak vakti bulamadığını belirtmektedir. Âşık Binali Kılıç ayrıca programın son dakikada iki günden bir güne düşürülmesinin de bu duruma sebep olduğunu belirttiği görüşmede şu cümleleri söylemektedir:

"Şimdi ideal bir âşık bayramına gerçekten çok fazla aşığın çağırılmaması lazım. Bunu Türkiye geneline yaymak lazım. Yani buraya kırk âşık, otuz beş âşık fazla. Niye fazla? Zaten iki gün program ayarlanmıştı. O da bir güne düşürüldü. Bir günde âşık kendini bir şiirle veya bir türküyle nasıl ifade edecek? Halk onu nasıl tanıyacak? O halka ne diyecek? Bir türküyle ne diyecek? ***Onun için aşığı, otuz âşık çağıracağına on âşık çağırsan bin lira vereceğine, üç bin lira versen, hem aşığı tatmin etsin hem kendisi tatmin olsun istiyoruz****. Hani on âşık iki saat program yaparsa, kendinin neyi varsa yani sizin daha iyi anlayacağınız,* ***tüccarın malı neyse pazarına koyar. Pazardaki alıcı buna göre alır****".*

Âşık Binali Kılıç'ın koyulaştırılan kısımlarda alan kurallarıyla olan mücadelesini görmekteyiz. Yapı karşısında nesne konumunda olduğu için yapının ona izin verdiği sınırları terk etmesine izin verilmemektedir. Bu yüzden bu durumdan rahatsızlık duyduğu görülmektedir.

Âşık Kaptanî de şölen organizasyonunda salon programından daha fazla süre verildiği için en çok şehir meydanında yapılan programları beğendiğini ifade etmektedir. Âşık Kaptanî de diğer meslektaşları gibi şölene çok âşık çağrılmasından rahatsızlık duyan âşıklarımızdandır. Âşık Erol Ergani, program başındaki konuşmacıların yaptıkları konuşmaların zaten kısıtlı olan zamanı daha da daralttığı için, programa ya daha az âşık çağrılması gerektiğini ya da programın birkaç güne yayılması gerektiğini belirterek mevcut düzende yeterince eser okuyamadığı için deşarj olamadığını söylemektedir.

Âşık Mürsel Sinan, programa çok âşık geldiği için seyircinin kendisi ve diğer âşıkları doğru düzgün dinleyemediğini belirterek organizatörlerin aslında gelen âşıkları her sene grup grup çağırmasının daha verimli olacağını söylemektedir. Bunun yanı sıra program boyunca sandalyede saatlerce oturmak zorunda kaldıklarını ve bu durumun hem kendilerini hem de seyirciyi zora soktuğunu belirttiği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Gelen de ya o da meraktan geliyor. Aslında seviyor, istiyor ama o gelen seyirci de belki de düzelmiştir yani gidiyim, ben bunları severim, çok iyi bir

*gelenektir. Adam geliyor. Geldiğine de pişman oluyor. Bir daha gelmiyor. Seyirciler şunu söylüyor bize: Harika çok güzel ama biz bir şey anlamıyoruz ki çok kişi geliyor. **Çok kişi geldi yarım yamalak söylüyorsunuz.** Biz bir sene bekliyoruz. Mürsel Sinan gelecek ya iki tane türküsünü dinleyelim. Sen geliyorsun. Sana yarım türkü veriyorlar. **Onda da arkadan bağırıyorlar yeter.** Kırk kişi getireceğine on kişi getir seneye de bir başka on kişi getir hepsi faydalansın. Kardeşim sen kırk kişiyi getiriyorsun, hiçbirine zaman kalmıyor. Hep konuşmalarla şuyla buyla zaman geçiyor. **Niye çağırıyorlar? Ben onu valiye, belediye başkanına, yardımcılarına sordum. Cevap yok. Çağıran âşıklara sordum. Cevap yok. Ben bu işin cevabını kimseden alamadım. Seyirci de diyor ki ben o yüzden gelmiyorum**. […] **Dört saat adam oturur mu hocam**? Beş saat, dört saat biz öldük oturmaktan. Hâlbuki bunu güzel bir buçuk iki saatte seri seri bitireceksin. Seyirci de rahat gidecek evine, âşık da orada rahatsız olmayacak. Biz tuvalete gidip gelmekten rezil olduk".*

Mürsel Sinan'ın koyulaştırılan sözlerinde diğer birçok âşık gibi yapıyla olan sorunlar dikkat çekmektedir. Otoritenin onlara izin verdiği biçimde hareket etmek zorunda kaldıkları için duyulan memnuniyetsizliğin ifadeleri görülmektedir. Ozan Nihat'ın dikkat çektiği hususlardan bir tanesi şölen organizatörlerinin âşıklık geleneği ve onun icra usulleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmamalarıdır. Bu yüzden organizasyonda sorunlar yaşandığını şu cümlelerle anlatır:

"Hocam bir defa bu organize yapılırken iki taraflı o talep eden mesela ben bunu yaşıyorum, ben talep ettiğim zaman oradaki belediye başkanı kendisi veyahut beni anlayabilen azami anlayabilecek bir insanla beni muhatap etmeli. Ben çünkü şunu yaşadım, bana orkestra soruyor adam yav sizin davulcunuz dümbelekçiniz bilmem orgunuz zorkunuz var mı diye soruyor yav. Bunlarla karşılaştım. Oğlum biz ozan programı, âşık programı yapacağız. Yani birazcık da aşığın değerini bilen insanlarla muhatap olunmalı".

Mürsel Sinan, ayrıca şölen organizasyonundan önce âşıkların fikirlerinin alınmamasından yani Ozan Nihat'ın da belirttiği gibi bir toplantının yapılmamasından da rahatsızlık duymaktadır. Bu durum da bölümün başında belirtilen özne-nesne ilişkisini hatırlatan bir durum olarak görülmektedir. Önerileri dikkate alınırsa, yani

türküyü ve şiiri güzel okuyan, açmayı güzel yapan belirlense daha güzel ve başarılı bir şölen organizasyonu ortaya çıkar diye düşünmektedir. Mürsel Sinan, âşıklara verilen değerin göstergesi olan çok büyük ve lüks beş yıldızlı otelde konaklatıldıkları için teşekkür ettiğini belirtmektedir fakat bu tarz yerlerin âşıklar arasında irtibatın kopmasına neden olduğunu ve aşığın içindeki ilhamı da bitirdiğini eklemektedir.

Ozan Nihat'ın organizatörlere yönelik bir diğer eleştirisi de popüler müzik sanatçısı çağrıldığında gösterilen ihtimamın, âşıklar için düzenlenen şölenlerde gösterilmemesidir. Ozan Nihat Sönmez'in konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

> *"Yani bir Popçu bilmem ne sanatçı çağrıldığı zaman yapmış olduğu çünkü ona kırk bin, elli bin, yüz bin lira para verecek ama âşıklar mütevazı şeyler yaptığı için ulan diyor yav bunu ben kendim bile karşılarım deyip üzerine düşmüyor. Yani adam gibi tanıtım ve davet yapılamıyor. Reklam hocam reklam. Reklamını yapmazsan hiçbir şey de yapamazsın".*

Ozan Nihat Sönmez'in üzerinde durduğu reklam ve tanıtım konusunda diğer âşıklar da eklemeler yapmaktadır. Âşık Devaî, özellikle belediyenin yaptığı bu organizasyonda şölen afişine bile özen gösterilmediğini hatta yapılan afişte programa davetli olmayanların fotoğrafları olmasına rağmen davetli âşıkların fotoğrafının olmadığını belirterek Konya Büyükşehir Belediyesi'ne bu durumu yakıştıramadığını belirtmektedir.

Gökmen Dursun da Türkiye'nin en bilinen Uluslararası Âşıklar Bayramı'nın Konya'da yapılan program olmasına rağmen, organizatörlerin bu işin tanıtımına ve reklamına yeterli özeni göstermediklerini de anlattığı görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Yani her şeyin başı bence reklamla oluyor. Bir işi yapıyorlarsa onun reklamını yapmaları lazım. İşte Konya'da âşıklar bayramı var. 51.si düzenleniyor deyip her tarafta, billboardlarda, işte dev ekranlarda veyahut broşürlerde bunu halka tanıtıp, bu yapılan etkinliğe halkı buraya çekmek ve merkezi alanda yapmak gerekiyor ki merkezi alan olursa yani şehre yakın herkes gelir. Sokaktan geçenler bile gelebilir. Ama sapa bölgelerde olursa, buraya birçok insan gelemez ve bunu ben birçok insandan duydum sanki burayı*

paralıymış gibi düşünüyorlar. Yani işte bu reklam sıkıntısından kaynaklanıyor. Reklamını yaparlarsa, ücretsiz olduğunu, halka açık olduğunu belirtirlerse halkımız da buna rağbet gösterir gelir. Bilmiyorum burada hiç kalabalık durumunu görmedim. Sıkıntı nerden geliyor? Bunun reklamını yapmak lazım. Mesela buraya bir gider harcanmış sonuçta. Bunun bir şeyi var. Buraya gelmişiz o kadar âşık. Yemesi, içmesi, konaklaması gelmesi, gitmesi bunun reklamını da yaparsak, hani yaptığımız emek boşa gitmez. Bir şeyler almak istiyorsak, onu halka da duyurmak gerek yani gelecek neslin alması için. Konya bu konuya pek uzak değil. 51 yıldır burada yapılıyor. Yani bunu, o geçmişte olan atmosferi, tekrar yaşamak daha güzel olur".

Âşık Binali Kılıç, şölen organizasyonlarında âşıklar arasında bazı iltimasların olduğunu ve bu yüzden şölenlerin birilerinin elinde olduğundan gerçek değerini bulamadığını ve bu yapıyla mücadelede başarısız olduğunu da belirttiği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

"Şimdi bayramların bir yanı daha var bayramlar birinin elinde birilerinin elinde harcanıyor. Gerçek değeri verilmiyor bayramların. ***Kayırmalar oluyor. Usta âşıklar, büyük âşıklar tarafından veya idareciler tarafından kayırmalar oluyor. Ahmet'e daha çok değer veriliyor. Mehmet'e daha çok değer veriliyor****. Burada yeni yetişen gençliğe, yeni yetişen âşıklarımıza değer verilmeli çünkü geleceği temsil edecek onlar veya şu ana kadar piyasada görülmemiş tanınmamış, şimdi adam örneğin sana diyor ki işte sen vitrin değilsin. Vitrin âşık götürmem lazım bir programa ki orda bir değer görsün.* ***Ben çıkmazsam nasıl vitrin olacağım? Ben de çıkacağım ki defalarca programlara gideceğim ki bende vitrin sayılayım****".*

Âşık Devaî, Konya'da düzenlenen ve Türkiye'de âşık şölenlerinin bayraktarı da olan bu şölenin organizatörlüğünü yapan kişilerin kendilerini ziyaret etmemesini ve programlara katılmamasını yadırgadığını da belirttiği görüşmede şu cümleleri söylemektedir:

"Bakın bizi davet eden insanlar iki gündür birinin daha cemalini görmedik. Yani bunlar da bizi de çağırmadılar. Âşıklar da gelmedi denmesin hesabı.

Küstürmemek. Gümüşhane'de gittiğimiz yerde ya üç gün biz ordayız. Üç gün vali yanımızdaydı. Belediye başkanı bizsiz yemek yemiyor. Organize eden adamlar bütün belediye başkanı, başkan yardımcıları falan hepsi orada. Akşam garnizon komutanı geldiydi. Generalimiz geldiydi".

Âşık Kaptanî, şölen organizasyonunda jürinin programı yönlendirmesi gerektiğini, eğer bunu yapmazlarsa hem aşığın hem de izleyicinin programdan zevk almadığını belirtmektedir. Hatta bundan üç dört sene önce bir jüri üyesinden ayak istendiğinde kendisinin hazırlıklı olmadığını belirtmesini bir edebiyat profesörüne yakıştıramadığını ve bu yüzden âşıkların sıkıntıya girdiğini de belirtmektedir. Bu tarz organizasyon bozuklukları yüzünden hem kendisinin ve diğer âşıkların hem de izleyicinin şölenden mutlu ayrılmadığını söylemektedir.

Özetle; Âşıklarımızın, şölen organizasyonunda en dikkat çeken sorunlar olarak çok fazla sayıda âşık çağrılmasını ve bu yüzden âşıkların sanatlarını icra edecek zaman bulamamalarını ve kalabalık yüzünden çıkan tartışmaları; şölenin reklamının yeterli düzeyde yapılmamasını ve organizasyona hak ettiği değerin verilmemesini; organizasyonun başındaki kişilerin programlara katılmamasını ve âşıklarla görüşmemesini; organizasyonu yapan kişilerden âşıklık geleneğini bilenlerin koordinatörlük yapmamasını; âşıkların şölenle ilgili fikirlerinin alınmamasını ve organizasyonun merkezi bir yerde yapılmamasını göstermektedirler.

3.5.4. Şölen Organizasyonlarında Âşık-Seyirci Etkileşimi

Tezin giriş bölümünde de ifade edildiği gibi bir şölenin üç aktörü bulunmaktadır: Duyguları veren, duyguları alan ve bu duyguların tesis edilmesini sağlayan mekân ya da bağlam. Bu çalışmada duyguları veren kişi olarak âşıkları (gönderen), duyguları alan kişi olarak seyircileri (alıcı) ve bu duygu etkileşimini sağlayan unsur olarak da şölenleri görmekteyiz. Bu bölümde gönderen ve alıcı arasındaki ilişkinin, gönderen tarafından nasıl algılandığı âşıkların söylemleri üzerinden analiz edilecektir.

Görüşme yapılan âşıkların hem fikir olduğu konulardan bir tanesi âşıklık geleneğinin ve bu geleneği yaşatma amacıyla düzenlenen şölenlerin eskisi kadar ilgi görmemesidir. Bunun birçok sebebi vardır fakat belki de en önemlisi seyircinin artık

âşıklık geleneğine eskisi kadar hâkim olmamasıdır. Ritzer'e göre (2000: 137) modern toplumlarda seyirciler kendilerini gösterinin bir parçası olarak görmezler aksine ona yabancılaşmışlardır. Bu etkinliklerde bulunurlar çünkü onlar için hazırlanmıştır. Âşık şölenlerinde de aynı durum söz konusudur.

Âşık Gökmen Dursun, Kars-Ardahan ve Iğdır yörelerinde özellikle de orta yaş ve ileri yaştan birçok dinleyicinin en az âşıklar kadar hatta bazılarının âşıktan daha fazla geleneğe hâkim olduğunu belirtmektedir. Batı kültürünün etkisi altında geleneğin zayıfladığını ve âşık-seyirci etkileşiminin eskisi kadar olmadığını belirten Gökmen Dursun, dinleyiciyi bu geleneğe geri kazandırmak için gerekirse yabancı dilde bile atışmalar yapılması gerektiğini belirtmektedir. Çünkü ona göre âşıkların şu andaki eserlerinin 80-90 yaşındaki bir insanda bıraktığı etkinin, yeni nesil üzerinde olması beklenemez. Âşık Erol Ergani de aynı şekilde seyirciyi çekebilmenin aşığa bağlı olduğunu ve aşığın kendisini dinletmesi gerektiğini ifade ettiği rasyonel aktör profilinin izlerini de gördüğümüz görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Tabi ki kalabalık, kalabalık olsun da ama en önemli benim için sade dinlemek de değil, anlamak. Anlayarak, dinlemek tabi. Bilinçli seyirci de fakat işin bu tarafına da dönelim şimdi seyirci bilinçli olur veya olmayabilir.* ***Önemli olan bilinçli olmayan, bu işi bilmeyen, bu işe duyarlı olmayana dinletebilmektir.*** *Yani bizim âşıklarda da şey var biliyor musun? Eksiklik var ama bende ama öbüründe. Niye ne var? Dinletebileceğiz. Dinletmeyi bildin mi o seni anlar anlamaz diye bir şey yok.* ***Önemli olan iyi bir dinletici olacaksın****".*

Âşık Ercan Şimşekoğlu ise Âşık Erol Ergani'nin görüşlerinin aksini düşünmektedir. Ona göre sorun âşıkta yani dinleticide değil seyircidedir. Çünkü seyirci süreçte edilgen bir konumdadır. Seyircinin anlamaya çalışmadığını belirtmektedir. Âşıklık geleneğine ve âşıklık kültürüne karşı özellikle gençlerin ilgisi düzeyinin yeterli olmadığını bu yüzden seyirciyle etkileşimin yeterli düzeyde olmadığını şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Katıldığımız şölenlerde şu tür sorunlarla karşılaşıyoruz.* ***Bu kültüre bakış açısı biraz soğuk olduğu için****, kendinizi dinlettirme ve halkı üzerimize çekmede bir sıkıntı yaşıyoruz. Sorunlardan büyüğü budur. İkincisi halk dinlediği zaman*

*da bizim **söylediğimizi tam anlamıyla anlamaya çalışmıyor. Yüzeysel dinliyor** en büyük sıkıntılardan biri bu. Başka bir sıkıntımız yok".*

Âşık Şimşekoğlu'nun sözünü ettiği yüzeysellik Âşık Selahaddin Kazanoğlu'nun da şikâyet ettiği hususlardan bir tanesi olarak göze çarpmaktadır. Kazanoğlu'na göre âşıkla seyirci arasındaki mesafe azalmalıdır ve iki tarafta da birbirini anlamaya çalışmalıdır. Ona göre ancak bu şekilde bu gelenek yaşamaya devam edecektir. Kazanoğlu'nun görüşmede söylediği sözler şöyledir:

*"Gelen arkadaşların yüzde sekseni ben sahnede bir şeyler anlatırken, onlar **sanal âlemde dolaşıyorlar. Yani gözü telefonda**. Onun için gelecekten pek ümitli değilim. Biraz daha kaynaşmamız, biraz daha yakınlaşmamız, biraz daha birbirimizi anlamamız lazım. Çünkü demiş ki üstadlar: "Türkü söyler türkü söyler, türküler Türkü söyler, herkes öz milletini, Türkler de türkü söyler. Biz türküleri unutursak Türklüğümüzü de unuturuz. Türkü anlamak için, türkü dinlemek lazım ama biz türküleri dinletemiyoruz. Türküleri veyahut ozanları halk müziğinin içerisinden çekersen, söylenecek türkü bulamazsın. O zaman iş kalır Gaydırıgubbak Cemileme".*

Âşık Mürsel Sinan, organizatörlerin (özne/otorite) âşık ile seyircinin etkileşim kurmasına izin vermediğini belirtmektedir. Ona göre, âşıkların halkla organizasyon öncesinde buluşup onları akşam yapılacak olan şölene davet etmeleri, dernekleri dolaşmaları gerektiğini söylediği görüşmede şu cümlelerle âşık-seyirci etkileşimini anlatmaktadır:

*"Seyirciler bizi çok seviyor. Dinliyorlar ama diyor ki ben niye geleceğim? **Geliyorum sana, yarım türkü söylüyorsun arkadan da bağırıyorlar yeter yeter**. Seyirci de memnuniyetsizliğini söyledi. Yıllarca söyledi, söyledi böyle hep **şikâyet oldu ama şikâyet dinleyen yok ki**. Diyor ki, yav gel ama kardeşim teşvik et. Seyirciyi Teşvik etmenin yolu nedir? Âşıklarla seminer düzenle ve de ki âşıklar üç kişi falan yere derneğe gidin, beş kişi falan yere gidin, yedi kişi falan yere gidin. Âşıklığı anlatın. Biz eskiden öyle yapardık. Derneğin önünde millete akşama kadar açık hava konseri verirdik ki akşama kadar orası dolardı".*

Âşık Mürsel Sinan Uğursu'nun üzerinde durduğu diğer bir husus da bilinçli yani âşıklık geleneğini ve edebiyatı bilen insanların şölenlere izleyici olarak gelmesidir. Kalabalık fakat ilgisiz seyirciden ziyade geleneği bilen az sayıda seyirciyi tercih ettiğini belirten Mürsel Sinan konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

> *"Çok fazla kalabalık olunca hiçbir şey anlaşılmıyor. Gürültü patırtı, kimin ne dediği belli olmuyor. Kimse dinlemiyor. Dinlediğini anlamıyor. Kalabalık anlamıyor. Bizi, âşıkları anlamıyor. Bize az seçme insan gelmeli. Edebiyatı bilmeli. Uyak, kafiye, hece, işte vezin, efendim cinas, işte ne biliyim işte divan, güzelleme, koçaklama, bunları en azından anlamalı, bilmeli. Bilmeli ki o kişi bizi dinlesin".*

Âşık Ensar Şahbazoğlu dinleyiciyle etkileşimin daha samimi ortamlarda gerçekleştiğini belirtmektedir. Ona göre, aşığın elindeki mikrofon bile ortamın doğallığını engellemektedir. Şahbazoğlu, etkileşimin otantik bir ortamda gerçekleşebileceğini söylediği görüşmede şu cümleleri kullanmaktadır:

> *"Şimdi seyirciyle âşık* ***otantik*** *olduğu gibi, otantik de söylemesi lazım. Programlarını festivaller de dâhil, nasıl otantik dediğimi bunu açıklayalım. Âşık sahneye bağlandığı zaman,* ***mikrofon****a bağlandığı zaman, performansı düşer. Bir ben değil, tüm âşıklar halkla iç içe göz göze olduğu zaman daha verimli olur. Âşık kahvehaneleri gibi ortamlar daha güzel paylaşma adına, bir şey vermek adına, verimli olma adına daha güzel. Orda biraz daha derin olursun. Derinliklere dalarsın, bir şeyler vermeye çalışırsın ama* ***festival*** *havalarında günü kurtarma adına* ***yüzeysel*** *olursun".*

Şahbazoğlu'nun üzerinde durduğu otantik kavramına Durkheimcı bakış açısıyla yaklaşıldığında görülen tabloya göre geleneksel ritüellerle modern zaman ritüelleri arasındaki ayrım geleneksel ritüellerde oluşan kolektif coşku modern ritüellerde yerini coşkunun taklit edilmesine bırakmaktadır. Modern olan mekanikleşip, rutinleşmiştir (Mestrovic, 1999: 224). İşte bu otansizm eksikliği âşık ile seyirci arasındaki etkileşimi de sunileştirmektedir.

Görüşme yapılan âşıkların üzerinde en çok durduğu hususlardan bir tanesi olan popüler müzik sanatçılarına halkın gösterdiği ilginin âşıklara gösterilmemesi âşık-seyirci etkileşimini etkileyen unsurlardan biri olarak üzerinde durulmalıdır. Özellikle bu konuda pop müzik sanatçısı Tarkan'ın ismi sıkça zikredilmektedir. Âşık Feymanî kendilerinin Tarkan ile kıyaslanmasından duyduğu rahatsızlığı şu sözlerle ifade etmektedir:

> *"Bizi öteki gibi dinlemeye çalışıyorlar. Sen de Tarkan'ın okuduğu gibi bir türkü okusana diyorlar. Bunları istiyorlar bizden. Bunları söyleyemez ki söylemez de. Bizim işimiz değil, Tarkan'ın işi.* ***Bizim işimiz başka, maneviyattır****. Halktan aldığını halka vermedir bizde".*

Âşık İhsan Öksüz (Öksüz Ozan) de Tarkan'ın sevdikleri bir sanatçı olduğunu fakat ona gösterilen ilginin çok aşırı olduğu ve kendilerinin de onun kadar olmasa da kültüre olan katkılarından dolayı ilgi görmesi gerektiği fikrini satır aralarında işlediği bir Tarkan hayranıyla olan diyalogunu da içeren anısını da anlattığı görüşmede şu cümleleri söylemektedir:

> *"Şimdi yanlış anlaşılmasın, Tarkan'ı düşünelim. Seviyorum. Onu da müziğini de seviyorum ama mesele şu; Bir Tarkan gelseydi, Kahramanmaraş'ta ne araba koyacak, ne insan koyacak yer olurdu. Yani oturacak yer olmazdı. Tabiri caizse gâvur gelse, o gâvur için ne biliyim? Tarkan'ı da kabul ediyorum. Baş tacı yaptım da bu gelen gâvurların ne dediğini bilmiyorsun arkadaş! Bize küfür mü ediyor? Ne diyor adam bunu da bilmiyoruz. Başımdan bir hadise geçti. Hatay İskenderun'da bir konser var stadyumda. Konser verdik, neyse geldi iki tarafı bastonlu bir hanımefendi alçıda dedi hemşerim ben de Kahramanmaraşlıyım gurur duyduk sizi izledik falan. Geldi yanımıza. Resim çektirebilir miyiz? Çekti. Kucakladı öptü falan filan. Dedim geçmiş olsun hemşerim. Naptın ayağına falan dedim. Geçen Tarkan'ın konseri vardı burada. Onu öpebilmek için izdiham oldu burada ayağımızı kırdık dedi. Dedim hemşerim ayağını kıracak noldu. Bak geldin öptün resim de çektirdin sohbet de ettin. Ne ayağın kırıldı! Ne bilmem ne oldu! Rahat rahat geldin dedim yanımıza. Yani buna değer miydi dedim ya ayağını kırmaya. Keşke öpseydim de öteki ayağım da kırılaydı diyor. Keşke öpseymişin dedim. Bu durumlar*

benim biraz tuhafıma gidiyor. Onun için seyirciyi ben az buluyorum. Biz en azından diyorum öz kültürümüzü gençlerimize vermeye uğraşıyoruz. Demin ki kalabalık, Konya gibi büyük bir şehire yakıştı mı sizce? Ben yakıştıramadım bilmiyorum".

Âşık Gültekin Bulutoğlu, kimi dinleyicilerin Ajdar isimli popüler kültürün ürünü olan ve sanatçı vasfı taşımayan kişilerin şarkılarına kendi eserlerinden daha fazla değer vermesine rağmen gönül koymayarak önemli olanın bir kişi de olsa geleneğe değer veren insanın önünde icrasını yapmaktan çekinmeyeceğini ve yurdun en doğusundan Kars'tan geldiğini de ifade ettiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

"Âşıklık geleneğini bilenler, meraklı olanlar, zaten siz karşınızdaki insanın bakışlarıyla anlayabiliyorsunuz. Ama şimdi biliyorsunuz günümüzde nane nane nasnane diyor adam alkışlıyor, reyting kırıyor. Hâlbuki üstadın biri Âşık Şenlik Baba diyor ki; "Manasız mantıksız sözü bilmenin faydası ne? Az anlayıp çok söyleyip gülmenin faydası ne? İtibar dediğin elde bir muhalif şişedir. Kaldırıp beyhude taşa çalmanın faydası ne"? Yani manasız mantıksız sözü çünkü ehli irfan meclisinde her ne eksen gül biter, cahil meclisinde gül de eksen kül biter. Onun için ehli irfan meclislerinde olmaya çalışıyoruz. Olanlara da bir şeyler aktarmaya çalışıyoruz ki onlar da söz ehliler, hal ehliler, toplumda insanlarda iyi kötü bir şey kalıyor. Âşık ne kadar alkışı fazla duysa, o kadar coşa gelir. Ne kadar gözü daha da kalabalık görse, bir şeyler daha da vermek ister. İçini dışına dökmek ister. Ama bize can kulağıyla bakan gözün biri de bindir, bini de birdir. Öyle oluyor ki bir kişiye çaldığımız da oluyor. Bilgisiz insana zaten ne anlatsanız görgüsüz insana duygusu yoksa içinde bir şey de veremezsiniz. Tabiki program sonlarında güzel sarılıyorlar, fotoğraflar çekiniyorlar, memnun oluyorlar. Bizler insanları neşelendirmek için memnun etmek için koçaklamalar söylüyoruz. Destanlar söylüyoruz. Çabamız bu yönde inşallah bundan sonra da böyle devam edecek. Çünkü bu gönül işidir bu. Ben Kars'tan geldim. İşimizi gücümüzü bıraktık gönül meselesi işte".

Ozan Nihat Sönmez, şölenlerin imtihan yeri olmadığını ve halkın eğlenmek için şölenlere katıldığını ve âşıkların hece ölçüsüne uyup uymadığına değil yapılan

esprilere daha çok dikkat ettiğini bu yüzden âşıkların halkı hareketli türkülerle eğlendirmesi gerektiğini belirttiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Eğlenmek için geliyor tabii ki onları eğlendireceksin ama sen ille de ben güzel söz, olgun söz söyleyeceğim diye tasavvura doğru kaçıyorum dersen bizim gibi ihtiyarlara dinletebilirsin. Halk bunu istiyor. Espriler istiyor. Çünkü halk orda seni imtihan etmiyor. Halk imtihan ediyor ama sen ayağı on bir kullanmışın bilmem ne ona bile dikkat etmiyor adam. Yav adam bazen 12-13 hece oluyor veya sekiz hecede kalıyor. Millet orada yapılan espriye dikkat ediyor. Sazın da güçlü olacak, iyi olacak. Sesin de iyi olacak. Söz de vurucu olacak. Olmaz da eh işte dostlar atışma görsün dersen, milleti uyutuyorsun. Bir de mümkün olduğu kadar hareketli olacak. Hareketli olursa halk katılıyor."*

Özetle; Âşıkların seyirciyle yeterli etkileşim kuramamasının nedenlerinden bir tanesi, halkın özellikle gençlerin popülere kültürün ürünü olan şarkıcılara ve onların şarkılarına daha fazla ilgi göstermesidir. Âşıklarımızdan bir kısmı bu durumda âşıkların da gençlerin ilgisini çekebilecek esprili ve hareketli eserler ortaya koyması gerektiğini belirtirken bir kısmı ise sadece sitem etmekle yetinmektedir. Diğer bir husus da âşıkla seyirci arasında yeterli samimiyet ve yakınlık olmamasıdır. Âşıklarımızdan bir tanesi bunun mekândan kaynaklandığını bir diğeri de şölen akşamından önce dinleyiciyle dernekler vasıtasıyla samimiyet kurulmamasına bağlamaktadır.

3.5.5. Şölenlere Âşıkların Kültürel Katkısı

Sosyal ve zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı bir yapı oluşturan kültür, insanları birbirlerine bağlarken ortak bir sembolik anlam dünyası yaratır. Bu yapı geçmiş deneyim ve anıları biçimlendirerek canlı tutarak şu anın hikâyesini zenginleştirir. Kültürün sözü geçen bu yanını tarihsel anlatılar ve efsaneler oluşturur. Bu yapının bağlayıcı olması sürekli tekrarlanmasını gerektirir. Bu tekrarlar yeni bir canlandırmayla olur. Ritüellerin temelde iki işlevi vardır: tekrarlama ve canlandırma. İşte bir toplumun kendilerini algılayış ve tanımlayışları olan öz imgeleri tekrarlama ve canlandırma yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır (Assmann, 2001: 21-22). Tekrarlama ve canlandırma birçok farklı yolla yapılabilir. Âşıklar da köklü geçmişimizi geleceğe

aktarırken tekrarlama ve canlandırmadan faydalanırlar. Rasyonel aşığın da özellikleri olarak görülen bu unsurların gösterim alanı olan şölenler, kültürün yeni nesillere aktarılmasında önemli bir role sahiptir.

Âşıklar şölenine katılan âşıklarımız, tabii ki katılımlarından dolayı cüzi bir miktarda da olsa maddi kazanç elde etmektedirler fakat grup aidiyeti içinde âşıkların tamamı bu kültürün kaybolmaması için çaba sarf ettiklerini belirtmektedirler. Âşık Şimşekoğlu, âşık şölenlerinin kültüre olan katkısı ve düzenlenme amacı hakkında şu sözleri söylemektedir:

> *"Niye yapılmalı? Bizim geçmişimiz unutulmamalı. Şöyle anlatayım, bizim kültürümüzü özellikle Azerbaycan ve İran ele almış. Çünkü bu kültüre de dâhil. Onlar bizden daha güzel yapıyorlar. Çünkü içindeler, daha içinden çıkmamışlar. Biz içinden çıktık, boş kaldık. O yüzden yapılmalı yani unutulmamalı".*

Âşık Gültekin Bulutoğlu, öncelikle âşıklar şöleninin 1966 yılından beri sürekliliğini koruyarak yapılmasında büyük emeği olan Feyzi Halıcı ve Konya Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na teşekkür ederek, âşıklık kültürü özelinde kültür genelinde konuşarak, kültürümüze sahip çıkmanın önemini şu cümlelerle anlatmaktadır:

> *"Bu tür etkinlikler… Ben bu konuda Konya Büyükşehir Belediye Başkanı'na teşekkür ediyorum. Merhum Feyzi Halıcı'ya Allah'tan rahmet diliyorum. Ailesine de baş sağlığı diliyorum. Yakın zamanda rahmetli oldu. Âşıklık geleneğinin yaşaması için, bu kültürün ayakta durabilmesi için, çok büyük destekleri oldu. Yani kültür yaşamalı. Bakın bir ülke toprağını kaybedersiniz, güçlenirsiniz on yıl sonra. Silahlanırsınız savaşırsınız, bakın Suriye'de yaşıyoruz. Geri alırsınız ama kültürünüzü, örfünüzü, âdetinizi kaybederseniz, kültür öldüğü zamanda bu da erezyona uğruyor. Oğul babaya tokat atar duruma geliyor. Kız anneyi dinlemiyor. Bunlar neyle oluşuyor? Aile toplumun yapı taşıdır. Kültürünüz öldü mü örfünüz, âdetiniz öldü mü, siz de ölürsünüz".*

Öksüz Ozan da diğer âşıklar gibi Dede Korkut'tan beri süre gelen bu geleneğin örneklerinin verildiği âşık şölenlerinin kültürümüz için büyük öneme sahip olduğu ve sahip çıkılması gerektiğini belirttiği görüşmede şu cümleleri söylemektedir:

> *"Bu tür etkinlikler, bu bizim Dede Korkut'tan bu yana diyelim, uğraştığımız büyüklerimizin, atalarımızın, dedelerimizin getirdikleri bir kültür varlığı. Geçmişini bilmeyen bir insan gelecekte ne yapabilir? Bizden öncekiler gibi bunları gelecek kuşağa aktarabilir miyiz acaba? İşte bizim dedelerimiz de bu şekilde yapmış. Bu kültür, bu örf ve adetlerimiz anneannelerimiz gelenek ve göreneklerimiz kaybolmaması açısından bunu yapıyoruz ama bunda da ne kadar faydalı olduğumuzu izlediğiniz programda rengimi de görmüşsündür kıpkırmızı yoruldum yani. Biz bunun için mi yapıyoruz âşıklar bayramını? Biz kim olduğumuzu bilelim. Biz bunun için yapıyoruz. Bizim bir de yarısı gönül birliği kardeşlik beraberlik için yapıyor, yarısı da ihtiyaçları için geliyor. Kendimize yakışanı yapmamız lazım. Oradaki gençliğin de bunları örnek alıp, bunları görüp bu şekilde davranmaları lazım. Mesele bu".*

Âşık Kaptanî yeme-içme, konaklama gibi sorunlarının olmadığını onun için en önemli sorunun halka bir şey veremediğini hissetmesi, deşarj olamaması ve kültürün yaşamasına katkıda bulunamamak olduğunu belirttiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Benim tek sorunum benim gelmek gitmek şu bu yeme içmede bir sorunum yok. Benim sorunum sadece organizasyonu bozukluğu, gelip burada tam istediğim biçimde deşarj olamadan geri gittiğim zaman veya halka bir şey veremediğim zaman bana sıkıntı veriyor. Bazı arkadaşlar sanat haline meslek haline getirmiş, ev geçindiriyorlar. Benim derdim kültürü yaşatıp en güzel şekilde halka yaymak ve yabancı kültürlerden gençliği kurtarmak. Üniversitelerde olsun şeylerde olsun bir geldiğimiz zaman- üç gün mü geldik iki gün mü geldik- üniversitelere bunu yaymamız lazım".*

Özetle; Görüşme yapılan âşıklar maddi sorunlar yaşamalarına rağmen, âşıklık geleneğinin ve kültürünün devam etmesi gerektiğini bunun da yolunun kendilerine şölenlerde yer bulmaları olduğunu belirtmektedirler. Ayrıca âşıklar, halkın bütün

alanlarda kültürüne sahip çıkması halinde âşık geleneğinin de devam edebilmesinin mümkün olacağını söylemektedirler.

3.5.6. Şölen-Âşık-Kurum İlişkisi

Fail ve yapı arasındaki ilişki sosyal bilimlerde üzerinde sıkça tartışılan dikotomik kavramlardandır. Fail olarak âşıkların; devletin, örgütlerin, piyasanın ya da tabakalaşmanın (Fuchs, 2012: 139) karşısında aldığı kararların ve bu karar neticesinde sergiledikleri davranışların incelendiği bu bölümde âşıkların eylem alanı olarak şölenlerde kurumlarla nasıl bir ilişki kurduğu âşıkların dilinden anlaşılmaya çalışılmıştır.

Âşıkların diğer âşıklara ve çevrelerine kendilerini kabul ettirmeleri için sazlarını ve özellikle de sözlerini konuşturmaları gerekmektedir. Bunu yapmak için şölenler onlara oldukça iyi bir ortam sunmaktadır. Kendilerini kabul ettirmenin diğer bir yolu da Kültür Bakanlığı'nın yaptığı zorlu sınavı geçmektir. Bu sınav neticesinde halk ozanı unvanı alan âşıklar aynı zamanda bir kimliğe de sahip olurlar. Anadolu Halk Âşıkları Kültür Eğitim ve Araştırma Derneği Başkan Yardımcısı da olan Âşık Binali Kılıç bahsi geçen süreci şu cümlelerle anlatmaktadır:

> *"Bu kimliği Kültür Bakanlığı'nda üç defa sınava girerek aldım. Bildiğim kadarıyla bu sınav sistemi devam ediyor. […]* ***Kültür bakanlığından herhangi bir şey öğrenmedim****. Üç sınava tabii tuttular. Sınavda çok çeşitli sorular sordular. Türkü söylettiler. Çaldırdılar. Makam çaldırdılar. Ondan sonra bu kimlikleri bize verdiler.* ***Kimliklerle biz sadece müzelere gidebiliyoruz başka bir şey yapamıyoruz şu ana kadar****".*

Âşık Binali Kılıç görüşme yapılan birçok âşık gibi Kültür Bakanlığı'nın sözlü mülakat sınavı sonucunda aldıkları kimliğin müzelere giriş dışında bir işe yaramadığını belirtmektedir. Görüşme yapılan âşıklar arasında Kültür Bakanlığı'ndan sınav sonucunda alınan kartın oldukça yararlı olduğunu belirten tek âşık ise Ercan Şimşekoğlu'dur. Şimşekoğlu bu kart sayesinde yurt dışına daha kolay çıktıklarını ve pasaport ve vize işlemlerinde kartın kendilerine yardımcı olduğunu belirtmektedir.

Âşık Öksüz Ozan, Kültür Bakanlığı'nın vermiş olduğu kimliğin sadece Pamukkale'de bir yere içeri girerken ücret alınmamasını sağladığını fakat kimliğin asıl

işlevinin müze gezmekten ziyade âşıkların sosyal güvenceleri ya da daha faydalı konularda olması gerektiğini belirterek, devletin bu kimlikle ilgili çalışma yapmasını beklediği görülmektedir.

Âşık Gökmen Dursun da devletle olan ilişkilere olumlu yaklaşan âşıklarımızdan fakat yine de devletten bazı talepleri de bulunmaktadır.

> *"Sorunlarımız neler? Mesela devlet kanalıyla hiçbir sıkıntımız yok. Biz bu iş için elimizi taşın altına koymuşuz. Mesela, ben bu geleneği şöyle yaşıyorum diyorum. Bunu kendime iş olarak edinmiyorum. Eğer ki, devlet bu konuda bana el atsaydı, ben köyde yaşamazdım belki. Şehre giderdim. Bunu daha evrensele taşırdım. İşte atıyorum yurtdışına götürürdüm. […] İngilizceye dönerdim yani kendimi eğitirdim, evrenselleştirirdim. Herkese bunu tanıtırdım. Sıkıntımız burada. Devlet kanalıyla bir şeyimiz yok. Sadece devlet bize, kültür bakanlığının halk ozanları diye bir kart vermiş. Onunla sınırlı. Hiçbir sosyal güvencesi veya bir getirisi yok. Sadece bu tür büyük etkinlikler olduğu zaman bazen Kültür Bakanlığı davet edebiliyor. Ben isterim ki, tarihte devlet sanatçısı olan âşıklarımız da var. Sadece iki tane. Bunun sayısının artması, onlar da vefat ettiler zaten, sayısının artmasını isterim. Eğer ki yok biz bunu yapamıyoruz derlerse bunun bir akademik kurumunu kurup orda âşıkları eğitmek, eğitimli olanları seçip devlet sanatçısı yapsınlar. Yani bu daha atıyorum yedi yüz âşık var yedi yüzüne de yapamaz bunu devlet, otuz tanesine akademik şey uygulasınlar onu yapsınlar. Sıkıntı bu".*

Devlet, insanların ortaklaşarak meydana getirdikleri sanatsal nesne ve faaliyetlere izin vermelidir. Bazen de destek olmalıdır (Becker, 2013: 39). Becker'a göre *"özdestek sanatçılara en büyük özgürlüğü sağlar"* (Becker, 2013: 138). Devlet, sadece kendi imkânlarıyla değil aynı zamanda dernek gibi aracı kurumlar vasıtasıyla da sanat faaliyetlerinin sürekliliğine yardımcı olabilir. Âşıklar da en güzel özdestek örneği olan dernekler kurarak kendi özgürlüklerini sağlamaya çalışmaktadır.

Görüşme yapılan âşıkların neredeyse tamamı bir dernek üyesidir. Bir kısmı da âşık derneklerinde yönetici konumundadır. Âşık Ensar Şahbazoğlu, Kars ilinde Âşık Şenlik Kültür Derneği'ne bağlı olduğunu belirtir ve dernekle ilişkilerinin yok denecek

kadar az olduğunu ve sadece ismen olduğunu belirtir. Ona göre aşığı ön plana dernek değil, halk çıkartır. Bu bağlamda derneklerden ziyade aşığın bireysel olarak kendisini tanıtması gerektiğini söylemektedir.

Gökmen Dursun'un devletin makamında oturan bazı kişilerin şahsi beğenilerini kültür organizasyonlara karıştırmasından rahatsızlık duymaktadır. Ona göre devletin verdiği makamda oturan kişiler makamlarının gereğini yerine getirmemektedir. Halkın sevmemesini anlayışla karşıladığını fakat devletin üst düzey yetkilisinin böyle bir hakkı olmadığını belirttiği görüşmede Âşık Dursun aşağıdaki sözleri söylemektedir:

> *"Günümüzde de âşıklar var ama tabii ki o fırsatlar o olanaklar tanınmıyor. O ağırlık hissedilmiyor veya o şey gösterilmiyor. Ben basit bir örneği söyleyeyim, kaymakam bey vardı. Ben âşıklık geleneğini sevmiyorum dedi. Siz devlet olarak söylüyorsanız siz devletsiniz, cumhurun geleneğini sevmeseniz de makamınız gereğince sevmek ve sevdirmek zorundasınız dedim. Toplumda rencide ettim çıktım. Böyle şeylerden,* ***düşün devlet adamı ile mücadele ediyoruz.*** *Normal bilgisiz olan vatandaşımızı, o konuda bilgisi olmayan vatandaşımızı kınayamayız. Onlar bilmediği için belki yadırgıyorlar".*

Âşık Binali Kılıç (Hüsranî) sözlerini kendilerinin yazdığı fakat başkalarının bestelediği eserlerle ünlü olanlar olduğunu belirterek, kendileri sayesinde çok ciddi ücret karşılığında programlara çıkıp, âşıkların ise azami bin liraya kadar ücretler alabildiğini söylediği görüşmede, bu durumun haksız kazancı doğurduğunu ve âşıkların motivasyonunu bozduğunu belirterek, telif yasasından beklentilerini sıralamaktadır. Âşık Binali Kılıç ayrıca binin üzerinde şiirinin internette kayıtlı olmasına ve İLESAM (Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği) üyeliği de bulunmasına rağmen, maddi imkânsızlıklar yüzünden, eserlerini bastıramadığını ve onları koruyamadığını da eklemektedir.

Âşık Erol Ergani de dernek başkanlığı yapan âşıklarımızdandır. Devletin derneklere yeterince yardım yapmadığını sadece yapılan programlardan sonra belge ibrazıyla cüzi miktarda bir ücret alabildiklerini belirttiği görüşmede âşık derneklerinin

işleyişi hakkında da bilgi vermektedir. Âşık Erol Ergani'nin konuyla ilgili görüşleri aşağıdadır:

> *"Ben şu anda Kocaeli Halk Ozanları Kültür ve Yaşatma Derneği başkanıyım. Kocaeli halk ozanları derneğini kurdum. Orada derneğim var. Başkanlığı da bende. Ayrıca Erzurum'daki Ozanlar Âşıklar Derneği'ne üyeyim. Ondan sonra bazı işte Erzurum derneklerine, ilçe derneklerine, köy derneğine de üyeyim yani. Âşıklar derneğinin, ozanlar derneğinin, şairler derneğinin olmasının faydası var. Yararı var ama önemli olan o derneğin yürütülmesi. O derneğin yaşatılması, sade tabela derneği olmayacak. Onu da tabi her dernek, her yerdeki dernek yapamıyor. Birbirini tutmuyor yani. Dernekte dönüyor dolanıyoruz ilgi ilgi ilgi. Şimdi dernek kurduk. Tamam, açtık bir yer. Halk gelmiyorsa, napacaksın? Derneği nasıl ayakta tutabilirsin? Tutamıyorsun işte.* ***Devletten derneklere yardım mardım yok****. Sadece bir gece yapacaksan eğer kültür bakanlığı cüzi miktar veriyor. Onu da program yaptıktan sonra ibraz ediyorsun yaptığına dair. Ondan sonra veriyor."*

Ozan Nihat âşıklığın yanı sıra âşık şölenlerinin organizasyonlarında da önemli bir role sahiptir. Denizli Büyükşehir Belediyesinin Ankara'daki patlamanın olduğu yıl dışında her yıl düzenlediği Uluslararası Âşıklar Bayramı'nın organizasyonunda önemli bir role sahip, aynı zamanda programın sunuculuğunu yapan ve âşıklarla olan iletişimi sağlayan kişi konumundadır.

Âşık Devaî de organizatör âşıklarımızdandır. Âşıkların şölen organizasyonlarında en çok şikâyet ettiği husus olan programa çok fazla sayıda âşık çağrılması Âşık Devaî'nin de sözlerinde görülmektedir:

> *"Âşıklar bayramı yapılmalı. Ben de Adıyaman'da bir yerde yapıyorum. On ikincisini yaptım. Âşık fazla götürmüyorum. Fakat ben en az yarım saat, bir saat sahne veriyorum. Hiç olmazsa kendini icra ediyor. Halka hitap ediyor. Açık havada, meydanda, şiiriyle ve hikâyesiyle hitap ediyor. Gerekirse atışmasını yapıyor. Yani demek istediğim şu, âşıklar çağırılmalı fakat yeni bu işe pek fazla emek vermemiş insanlarımız gerçek usta âşıkları aslında dinlemeli bilmeli. Yok, o yaşlanmış o girmesin, ben gencim ben de bilmiyorum".*

Âşık Erol Ergani, şölen organizatörlerinin şölenlerde âşıkların memleketlerine ya da siyasi görüşlerine bakılarak davet edildiklerini belirterek, organizasyonlarda milli birlik ve beraberlik ruhu taşıyan ve herhangi bir partiye mensup olmayan âşıkların çağrılması gerektiğini belirttiği görüşmede şu sözleri söylemektedir:

> *"Şimdi bu çağrılan yere bağlı. Diyelim ki parti mi çağırıyor? Parti kendine göre birilerini buluyor ki zaten biliyorlar onlar çağırıyorlar. Diyelim bir belediye mi çağırıyor? Belediye de genelde fazla ona bakmıyorlar ama belediye de yine* ***siyasi*** *şeye göre çağırıyor. Bazı belediyeler de mesela ne yapıyor? İşte az önce söylediğimiz gibi festival yapıyorsa, o festivalde* ***yöresel sanatçılar****a ağırlık veriyor. Bundan sonra da dışarıya gerek duyuluyorsa, orada da öyle çok siyasi şeye bakılmıyor. Öyle bir engel olmuyor yani siyasi engel ama genelde milli birlik beraberlik duyguları içinde olan âşıkları tercih ediliyor. Elbette bu vatan, millet bizim, bu bayrak bizim. Böyle olmak lazım. Bir âşık bir şair* ***vatanperver*** *olmalı. Milli birlik beraberlik türküleri yazması lazım ama fakat partici olmasın, partici olması iyi değil".*

Âşık Öksüz Ozan da dernek başkanlığı yapan âşıklarımızdandır. Kahramanmaraş Halk Ozanları Kültür ve Dayanışma Derneği'nde 15 yıldır görev yapmaktadır. Aynı zamanda da kırk yıllık bir sürede devlet memurluğu yapmıştır. 1966 yılından beri Konya'da yapılmakta olan Uluslararası Âşıklar Bayramı'na 1970'li yıllardan beri katıldığını belirten Öksüz Ozan, ülkemizin hemen her yöresinde âşıklar şöleni yapıldığını fakat geleneğin eskiden daha iyi durumda olduğunu belirtmektedir. Bu durumun sebepleri olarak özellikle Kars ve Erzurum yörelerinde eskiden var olan usta-çırak ilişkisinin bitme noktasına gelmesini, bu yörelerdeki âşık kahvehanelerinin kapanmaya başlamasını ve bu yöre âşıklarının başka şehirlere göç edip, bir kısmının da başka işlere yönelmesini göstermektedir. Öksüz Ozan yine de umutsuz değildir çünkü Konya dışında Ozan Nihat'ın Denizli gibi âşıklık geleneğinin nispeten zayıf olduğu Ege Bölgesi'nde altı kez Uluslararası Âşıklar Bayramı düzenlemesinin geleneğin geleceği açısından önemli olduğunu söylemektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde; Âşıklar, Kültür Bakanlığı'nın verdiği kimliğin işlevsel olarak yetersiz olduğunu, kimliğin onlara sanatlarını icra etme hususunda herhangi bir faydasının bulunmadığını belirtmektedirler. Âşıklar, ayrıca

âşık derneklerinin de kendileriyle ve sorunlarıyla ilgilenmediğini ve bu yüzden derneklerle fazla münasebetlerinin olmadığını belirtmektedirler. Dernek yöneticiliği yapan âşıklarımız ise bu durumun kendilerinden değil devletin derneklere olan maddi ve manevi ilgisizliğinden kaynaklandığını belirtmektedirler. Kısaca şölenlerin her bir aktörü maalesef diğerini suçlamaktadır. Bu yüzden herhangi bir çözüme ulaşılamamaktadır.

SONUÇ

Meydana gelmesi için bir toplumsallığın gerektiği şölen tertibinin kökenleri oyun, ibadet ve ritüelde gizlidir. İbadetler vasıtasıyla biraya gelen topluluklar hem o anki durumlarına şükretmek hem de gelecekte daha iyi koşullara sahip olabilmek için inançları doğrultusunda kutsalları için şölenler tertiplemeye başlamışlardır. Belirli ritüelleri olan bu şölenler aynı zamanda geçmişin inanç ve mitlerini geleceğe taşıma işlevi de taşımaktadırlar.

Tarih boyunca düzenlenen şölenlerin ortaya çıkışı çoğunlukla tarımla ilintilidir. İhtiyaç fazlası ürünlerin dağıtımı ya da kıtlık gibi istenmeyen durumları önlemek ya da aşmak için topluluklar şölenler tertiplemiştir. Şölenleri sadece tarımla ilişkilendirmek doğru bir tavır olmasa da birçok şölenin tarımla ilintili olduğu görülmektedir. Dünyanın hemen hemen tamamında belirli bir takvime göre düzenlenen şölenler günlerin uzaması ya da havaların ısınması isteğini yansıtır. Bütün bunlar daha çok hasat elde etmek içindir. Şölenler hem eşitlikçi toplum yapısını oluşturur hem de var olan eşitsizliğin toplumdaki güç sahipleri tarafından sürdürülmesini temin eder. Günümüzde de devam eden tarımsal şölenlerde yine bu düşünce yapısının izleri görülmektedir.

Düzenlenen şölenlere ve şölenlerin yapılış amaçlarına bakıldığında iki husus göze çarpmaktadır. Bunlardan bir tanesi belirli bir takvimselliği içermesi diğeri de yöneticilerin otoritelerini sağlamlaştırma çabasıdır. Şölenler düzenlenirken bu iki unsura bağlanırken, olayı dini motiflerle süsleme ve nedensellik oluşturma çabası aşikârdır. Bu bağlamda yapılan profan festivallerde bile, insanlar mitleri, arketipleri ya da dini inançlarını istemsiz olarak yansıtabildikleri görülmektedir. Bunun nedeni belki de yönetici sınıfların halkın duygularını istismar etme isteği olarak da görülebilir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, şölen aktörü olarak aşığın ve âşıklık geleneğinin bütün Türk dünyasında yeni bir yola girdiği görülmektedir. Türklerin Orta Asya'dan beri devam ettirdikleri çoğu gelenek zaman içinde değişime uğramıştır. İslam'ın kabulüyle Orta Asya gelenekleri İslam anlayışıyla sentezlenerek varlığını günümüze kadar devam ettirmiştir. Aynı durum âşıklık geleneği için de geçerlidir. Ozanlıktan âşıklığa evrilen gelenek belki de başka bir isimde ya da formda geleceğe

adımlarını atacaktır. Yüzyıllardır devam eden âşıklık geleneğinin eski haliyle devam etmesi pek mümkün görünmemektedir. Geleneği yaşatacak olan kapalı toplum yapısıdır. Muhafazakârlık bu konuda anahtar kelimedir. Burada muhafazakârlığın sadece dini yönü kastedilmemektedir. Orta Asya'dan beri devam eden ritüellerin çağımız koşullarıyla reforme edilmesi ve muhafaza edilmesi kastedilmektedir.

Günümüzde, tezde bahsi geçen icra ortamlarından da anlaşılacağı üzere değişen çağa ve şartlara uyum sağlamaya çalışan âşıklığın bir yaşam biçimi olarak kabul edilmekten ziyade ekonomik sebeplerin daha önde tutulduğu yeni bir dönemi yaşadığı da görülmektedir. Özellikle Konya'da başlayan ülke çapındaki âşık şölenleri, kahvehanelerin gelenekteki rolünü devralmıştır. Daha sonra yurdun birçok yerinde âşık şölenleri düzenlenmeye başlamıştır. Genellikle belediyeler ve çeşitli derneklerin organizasyonunu üstlendiği bu etkinliklerin sayısı sürekli artmaktadır.

Görüşme yapılan âşıkların söylemlerine bakıldığında, her ne kadar geleneksel bir uğraşları olsa da çoğu aşığın elektronik kültüre hemen uyum sağladıkları görülmektedir. Özellikle Facebook, Youtube ve Whatsapp Messenger âşıkların eserlerini hayranlarıyla paylaştıkları, dijital ortamda atışma ya da deyişme yaptıkları, şölen organizasyonları hakkında bilgi edinip katılacakları şölenleri paylaştıkları elektronik kültür ortamlarıdır. Twitter âşıklar tarafından fazla tercih edilmemektedir. Twitter hesabı açan âşıkların çoğunun uzun süredir hesaplarını kullanmadıkları görülmektedir. Buna sebep olarak ait oldukları grubun habituslarının Twitter yerine Facebook ile daha çok örtüşmesi söylenebilir. Âşıkların elektronik kültür ortamını kullanırken sergiledikleri davranış kalıpları, üçüncü bölümün başında belirtilen geçmiş, mevcut an ve gelecek arasında manevralar yapabilme yeteneğine sahip olduklarını göstermektedir. Bu yüzden âşıkların geleneği modern unsurlarla sentezleyip, âşıklık geleneğine ivme kazandırdıkları düşünülebilir. Zaten çalışmanın birkaç yerinde de belirtildiği gibi zamanın şartlarına uyum sağlaması kültürün devamı açısından şarttır aksi takdirde kültür de olmaz ilkesinden hareketle evrimci anlayışın söylemi olan güçlü olanın hayatta kaldığını bilerek ve oyunun kurallarını koyanların koydukları kurallar karşısında pes edip bırakmayan âşık, oyunun aktörü olarak sanatını sürdürmeye devam edecektir.

Geleneksel ritüellerde coşku sonucu oluşan kolektif bilinci, modern zamanın şölenlerinde ise mekanikleşen yani rutinleşen coşku taklidinin ifadesi olarak suni alkışlarda görmekteyiz. Bu bağlamda salonlar aslında âşıklığın doğasına çok da uygun değildir. Âşıkların, otantik yani daha samimi ortamlarda geleneğin icra edilmesini istemektedirler.

Araştırma sonucunda antik dönemde yapılan şölenler ve şölenlerdeki ritüellere din ya da mitoloji temelli bir bakış açısıyla üretim-tüketim, iktidar ilişkileri ve boş zaman etkinlikleri olarak bakan evrimci yaklaşım tezimizin ilk iki bölümünde de fark edilmektedir. Evrimci anlayışın bu aşamada haklı gibi görünmesinin nedeni sanayileşmeye doğru ilerleyen toplum yapısında herhangi bir aşamaya geçilmemiş olmasıdır. Çünkü toplumdaki iş bölümü karmaşıklaşmamış, insanlarda bugün algıladığımız anlamda bir kimlik bunalımı yaşanmamıştır. Sanayileşme ile birlikte değişen toplum yapısı işlevselci anlayış açısından şölen pratiğini ele alacak daha çok malzeme bulunmaktadır. Toplumda değişen şartlar kendiliğinden değil dışsal müdahalelerle meydana geldiğinden insanlar o zamana kadar bilmediği ya da tanımadığı roller ve kimlik bunalımı denilen bir kavramla karşılaşmışlardır. Bu yüzden şölen aktörlerine aktivitede sadece kendi kimlikleri değil özellikle ekonomik nedenlerden dolayı yeni kimlik rolleri de eklemlenmiştir. İşlevselci yaklaşım en çok yapı dışında kalan aktör ve zamana önem vermemesi dolayısıyla eleştirilmiştir. Durkheim'ın faili/aktörü, Weber'in ve dolayısıyla sembolik etkileşimçilerin yapıyı ikinci plana aldıkları görülmektedir. Bu yüzden fail/aktör-yapı dikotomisi uzunca bir süre tartışılmaya devam edecektir.

Özellikle Antik Yunan ve onun uzantısı sayabileceğimiz Roma'da farklı isimlerle de anılsa aynı fonksiyona sahip tanrılara adanan şölenler, iktidar sahiplerinin güçlerini pekiştirdiği, halkın da yönetici sınıftan yemek, giyecek, para ya da çeşitli materyallerle ya da manevi unsurlarla fayda sağladığı görülmektedir. Ritüel ve şölenlerin amacının topluluğun geleneğiyle yani kültürüyle olan ilişkisini, kısaca toplumdaki işlevini sorgulayan işlevselci yaklaşım kanımca daha çok Doğu kültüründeki şölenler ele alındığında bulgu sağlayabilir. Çünkü Doğu coğrafyasında düzenlenen şölenlere bakıldığında çoğunlukla temel amacın kadim kültürü hatırlatmak ve canlandırmak olduğu görülmektedir. Fakat 21. yüzyılda yani postmodern çağda

kültürlerarasındaki çizginin kaldırılmaya çalışılıp ortak bir kültür yaratma çabası toplumda bütün alanlarda olduğu gibi şölen kültüründe de olumsuzluklara neden olmaktadır. Hristiyan dünyanın Antik Yunan'dan ve İbrahimi dinler karşıtı pagan kültlerinden devraldığı mitleri ve arketipleri şölenlere entegre etmesi sadece kendi coğrafyalarındaki Nothing Hill, October Fest, Rio Karnavalı, Hallowe'en (31 Ekim Hortlak Gecesi) vb. gibi şölenleri değil ülkemizde ve Müslüman coğrafyadaki şölenleri de yozlaştırmaktadır. Émile Durkheim'ın kolektif bilinç ve onun sonucu olan geleneksel toplumlardaki bayram ve şölenlerdeki kolektif çoşku içi boşaltılarak yukarıda adı verilen Batı tarzı şölenler vasıtasıyla Stjepan Mestrovic'in günümüz modern ve postmodern toplumlarına verdiği isimle "duyguötesi topluma" dönüşmektedir. Özellikle ülkemizde rock müzik ve caz müziği festivallerine verilen önem Türk kültürüne has özellikler taşıyan müzik türleri için gösterilmemektedir. Kendi kültürümüze ait olanlarda da organizasyona önem verilmemesi bu etkinliklerin tanınırlığını etkilemektedir.

KAYNAKÇA

Acar, M. Sadık (2003). Medeniyetler Çatışması Mı, Menfaatler Çatışması Mı? *D.E.Ü.İ.İ.B.F.Dergisi,*18 (2), 33- 42.

Adkins, Lesley and Adkins, A. Roy (2004). *Handbook to Life in Ancient Rome* (Updated Edition). Usa: Facts on File.

Alcock, Richard (1961). *Kısa Dünya Edebiyatı Tarihi* (Çev: Ülkü Tamer). İstanbul: Varlık Yayınları.

Alparslan, Ali (1992). Âşıklar Bayramı. *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri* (Editör: Feyzi Halıcı) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 619-621.

Alver, Köksal (2011a). Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi (2. Baskı). *Kültür Sosyolojisi* (Editörler: Köksal Alver ve Necmettin Doğan) içinde. Ankara: Hece Yayınları, 69-81.

Alver, Köksal (2011b). Siyasal Eylem Alanı Olarak Kültür (2. Baskı). *Kültür Sosyolojisi* (Editörler: Köksal Alver ve Necmettin Doğan) içinde. Ankara: Hece Yayınları, 185-196.

Alyılmaz, Semra (2009). Maslenitsa ve Nevruz Bayramları Arasındaki İlişki. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (9), 29-54.

And, Metin (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.

And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arı, Bülent (2009). *Adana'da Geçmişten Bugüne Âşıklık Geleneği (Karacaoğlan-1966)*. Adana: Altın Koza Yayınları.

Artun, Erman (1996). *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymanî*. Adana: Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Artun, Erman (2001). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Artun, Erman (2004). *Türk Halk Edebiyatına Giriş*. İstanbul: Kitabevi.

Artun, Erman (2008). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi.

Aslan, Ensar (2002). Doğu Anadolu ve Azeri Sahasında Halk Hikâyesi Anlatma Geleneği. *Erdem*. C.13, S.37, 53-71.

Aslan, Ferhat (2007). Kars Yöresi Âşıklarının Usta Çırak Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 36, 41-78.

Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev: Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Âşık. (t.y.). *Meydan Larousse* içinde (218). Cilt 2. İstanbul: Meydan Yayınevi.

Âşık. (1991). *Milliyet Edebiyat Ansiklopedisi* içinde (30-31). İstanbul: Milliyet Yayınları

Âşık Edebiyatı. (1991). *Milliyet Edebiyat Ansiklopedisi* içinde (31-32). İstanbul: Milliyet Yayınları

Attali, Jacques (2014). *Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine* (2. Baskı). (Çev: Gülüş Gülcügil Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Avezov, Muhtar (1948). Aytıs Ölender (Atışmalar). *Kazak Adebiyet Tarihi*. Akademiya Navuk. C.1, 237-266.

Avezov, Muhtar (1997). *Muhtar Avezov Folklor Yazıları Seçmeler*. (Haz. Ali Abbas Çınar) Ankara: Bilig Yayınları.

Aydemir, Mehmet Ali (2016). Sosyal Alanın Tipleştirilmesi: Toplumsal Tipler. *Toplumsal Tipler* (Editör: Mehmet Ali Aydemir) içinde. İstanbul: Açılım Kitap, 11-32.

Aydın, Mustafa (2007). Kültür Sosyolojisinin Temel Kavramları. *Kültür Sosyolojisi* (Editörler: Köksal Alver ve Necmettin Doğan) içinde. Ankara: Hece Yayınları, 47-68.

Aytaç, Pakize (1995). Nevruz Üzerine Bir Sohbet. *Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni* (Haz: Sadık Tural). 20-22 Mart, Ankara, 111-118.

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları:

Bakhtin, Mikhail (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*. (Sabri Gürses). İstanbul: Alfa

Başgöz, İlhan (2002). Giriş. *Sibirya'dan Bir Masal Anası* içinde (2. Baskı). (Yazar: Mark Azadovski, Çev: İlhan Başgöz). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bahadır, Sedat (2015). Artvin'de Âşıklık Geleneği, Âşıklar ve Halk Şairleri. *Artvin Kampüs Artvin Çoruh Üniversitesi Bülteni* (Editör: Aydın Tüfekçioğlu). Yıl: 5, Sayı: 12 (Temmuz). 19-22.

Balkaya, Âdem (2013). Mekân Poetikası Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları. *Turkish Studies*, 8 (1), 881-889.

Banarlı, Sâmi Nihad (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Banarlı, Sâmi Nihad (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bandet, Jean-Louis (2006). *Alman Edebiyatı*. Ankara: Dost Kitabevi.

Barthold, Wilhelm ve Köprülü, Mehmet Fuad (1984). *İslam Medeniyeti Tarihi* (6. Baskı). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Başgöz, İlhan (1956). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt 1. İstanbul: Nurgök Matbaası.

Başgöz, İlhan (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.

Başgöz, İlhan (2013). İran Azerbaycan'ında Türk Hikâye Anlatma Geleneği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies*, XIII/2 (Kış), 371-386.

Baudrillard, Jean (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (2. Baskı). (Çev: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baykan, Ali (2005). *Sabahattin Ali ve Gerhart Hauptmann'ın Eserlerinde Sosyokültürel Olgu ve İletişim Çatışması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Bayly, Thomas Haynes (1844). *Songs and Ballads, Grave and Gay*. Philadelphia: Carey and Hart.

Bayraktar, Zülfikar (2014). Âşıklık Geleneğinin Yaşatılmasında Kültürel İcra Mekânı Olarak Eğitim Kurumlarının Rolü: İzmir Halk Âşıkları Derneği Örneklemi, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 7, Sayı 1, 20-35.

Beardsworth, Alan ve Keil, Teresa (2011). *Yemek ve Toplum Çalışmasına Bir Davet: Yemek Sosyolojisi*. (Çev: Abdulbaki Dede). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Bebel, August (2011). *Hz. Muhammed ve Arap İslam Kültürü* (Çevirenler: Sıddık Çelik ve Hasan Erdem). İstanbul: Arya Yayıncılık.

Becker, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (Çev: Evren Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beetz, Kirk H. (2008). "Sports and Recreation: Africa". *Encyclopedia of Society and Culture in the Ancient World I*, Usa: California University.

Bell, Catherine (2009). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.

Berger, Peter L. ve Luckmann, Thomas (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşâsı: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. (Çev: Vefa Saygın Öğütle). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Birekul, Mehmet (2014). *Armağan Kültürü*. İstanbul: Açılım Kitap.

Bloch, Maurice (2014). *Ritüel, Tarih, İktidar* (Çev: Ümit Hüsrev Yolsal). Ankara: Dipnot Yayınları.

Briffault, Robert (1945). *Les Troubadours et le sentiment romanesfue*. Paris: Yayınevi yok.

Bober, Phyllis Pray (2014). *Antikçağ ve Ortaçağ'da Sanat, Kültür ve Mutfak* 2. Baskı. (Çev: Ülkün Tansel). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Bonnard, André (2004). *Antik Yunan Uygarlığı Cilt III Euripides'ten İskenderiye'ye* (Çev: Kerem Kurtgözü). İstanbul: Evrensel Basım Yayım.

Boratav, Pertev Naili ve Fıratlı, Halil Vedat (1943). *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Maarif Matbaası.

Boratav, Pertev Naili (1984). *100 Soruda Türk Folkloru* (2. Baskı). Gerçek Yayınevi: İstanbul.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loïc (2012). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (6. Baskı). (Çev: Nazlı Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları

Bowie, Ewen Lyall (1986). Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 106, 13-35.

Brinkmann, Karl (1989). *Ortaçağ Alman Edebiyatı*. (Çev: İhsan Sarı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Burke, Peter (2008). *Kültür Tarihi* (2. Baskı). (Çev: Mete Tunçay). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cerrahoğlu, Münir (2013). 20. Yüzyıl Âşıklık Geleneğinde Gezginci Bir Âşık: Âşık Talibi Çoşkun. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (2), 189-202.

C. J. , Tabor (1929). The Troubadours. *Folklore*, Vol. 40, No. 4 (Dec. 31, 1929), 345-368.

Charnell-White, Cathryn A. (2012). *Welsh Poetry of the French Revolution, 1789-1805*. Cardiff: University of Wales Press.

Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev: Alâeddin Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crooke, William (1896). *The Popular Religion and Folk-lore of Northern India Volume II*. (2nd Edition). London: Archibald Constable&Co.

Çelebi, Nilgün (t.y.). 20. *Konya Âşıklar Bayramı'na Katılan Âşıklarla İlgili Sosyolojik Bir Araştırma*. Ankara: Güven Matbaası.

Çığlık, Hikmet (2014). *Yirminci Asırdan Günümüze Âşıklık Geleneğinin İcra Ortamları*. (1. Baskı). İstanbul: Akademik Titiz Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2000). Yapısal ve İşlevsel Bakımdan Geleneksel Bayramlar Bağlamında Nevruz ve Hıdrellez. *Türkbiliğ H.Ü. Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, S.1, 51-59.

Çobanoğlu, Özkul (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat ve Geleneği ve İstanbul* (2. Baskı). İstanbul: 3F Yayınevi.

Daly, Kathleen (2009). *Greek and Roman Mythology A to Z* (3rd Edition). Usa: Chelsea House Publishers.

Demirci, Hikmet (2008). *Türk Kültüründe Bayram Anlayışı ve Türk Dünyasında Bayramlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri

Demirci, Kürşat (2013). *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş Tanrılar, Ritüel, Tapınak*. İstanbul: Ayışığı Kitapları.

Deval, Frédéric (1989). *Le Flamenco et ses valeurs*. Arles: Aubier.

D'ohsson, M. De (ty). *18. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler*, Tercüman 1000 Temel Eser, (Çev. Zerhan Yüksel). İstanbul: Kervan Kitapçılık.

Dupont, Florence (2001). *Edebiyatın Yaratılışı Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*. (Çev. Necmettin Sevil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. (Çev: Fuat Aydın). İstanbul: Ataç Yayınları.

Duval, Paul-Marie (2000). "Keltler (Kıtalı)". (Çev: Mehmet Emin Özcan) *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I. Cilt (A-K)* içinde. (Editor: Yves Bonnefoy, Türkçe Haz: Levent Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi, 553-560.

Duvarcı, Ayşe (2012). Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 75-86.

Düzgün, Dilaver (2005). "Âşık Edebiyatı" *Türk Halk Edebiyatı Halk Kitabı* içinde. (3. Baskı). (Editör: M. Öcal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayıncılık, 169-212.

Eker, Gülin Öğüt (2016). "Modern Hayatın Yeniden Kurgulanan Gelenekleri Holland Queen's Day Festivali". *Milli Folklor*, 111, 136-148.

Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev: Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi

Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri* (2. Baskı). (Çev: Sema Rifat). İstanbul: Om Yayınevi.

Elçin, Şükrü (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Emre, Yunus (2015). Anthony Giddens ve Uluslararası İlişkiler: Yapılanma, Modernite ve Küreselleşme. *Uluslararası İlişkiler*, 11 (44) 5-23.

Emirbayer, Mustafa (2012). İlişkisel Bir Sosyoloji İçin Manifesto (Çevirenler: Uygar Lezgin Kaya ve Emrah Göker). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* içinde (Editörler: Güney Çeğin ve Emrah Göker). Ankara: NotaBene Yayınları, 25-63.

Emirbayer, Mustafa ve Mische, Ann (2012). Faillik Nedir? (Çev: Devrim Evci). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* içinde (Editörler: Güney Çeğin ve Emrah Göker). Ankara: NotaBene Yayınları, 65-135.

Erdoğan, İrfan (2007). *Pozitivist Metodoloji: Bilimsel Araştırma Tasarımı İstatistiksel Yöntemler Analiz ve Yorum*. (2. Baskı). Ankara: Erk Yayınları.

Ergun, Metin (2002). *Kopuz Sarını: Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği: Akın ve Cıravlar*. (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Evans-Pritchard, Edward (1998). *İlkellerde Din*. (Çev: Hüsen Portakal). Ankara: Öteki Yayınevi

Frazer, James G. (1992). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri II*. (Çev: Mehmet H. Doğan).İstanbul: Payel Yayınları.

Friedell, Egon (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. (Çev: Necati Açа). Ankara: Dost Kitabevi.

Fuchs, Stephan (2012). Failliğin Ötesi. (Çev: Cihad Özsöz). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* içinde (Editörler: Güney Çeğin ve Emrah Göker). Ankara: NotaBene Yayınları, 137-164.

Gazimihal, Mahmut R. (1958). Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu. *Türk Folkloru Araştırmaları* C.5 S.104 Mart, 1653.

Giddens, Anthony ve Piersen, Christopher (2001). *Modernliği Anlamlandırmak*. (Çevirenler: Serhat Uyurkulak ve Murat Sağlam). İstanbul: Alfa Yayınları

Giddens, Anthony (2010). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori* (2. Baskı). (Çev: Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları

Gilmore, David (1995). The Scholar Minstrels of Andalusia: Deep Oratory, or the Carnivalesque Upside Down. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1 (3), 561-580.

Girard, René (2010). *Kültürün Kökenleri*. (Çev: Mükremin Yaman ve Ayten Er) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gluckman, Max (1963). Rituals of Rebellion in South East Africa, *Order and Rebellion in Tribal Africa* içinde, London: Cohen&West.

Godelier, Maurice (1977). *Perspectives in Marxist Antropology*. Cambridge University Press.

Goody, Jack (2017). *Mit, Ritüel ve Söz*. (Çev: Damla Sezgi). İstanbul: Küre Yayınları.

Göde, H. Altay (2009). Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Günümüzde Bu Geleneğin Sürdürülebilirliği Üzerine Düşünceler. *International Symposium on Sustainable Development*, June 9-10, Sarajevo, International Burch University, Sarajevo, 397-402.

Gökalp, Ziya (1991). *Türk Uygarlığı Tarihi*. (Haz: Yusuf Çotuksöken). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gökşen, Cengiz (2011). Dede Korkut Hikâyelerindeki Ozan Tipi Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği. *Turkish Studies*, 6 (4), 149-161.

Güngör, Harun (1995). Önasya Kültürlerinde Yeniden Doğuş ve Türkler'de Nevruz. Haz: Sadık Tural. *Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni*. 20-22 Mart, Ankara, 31-51.

Guillon, Pierre (2008). Tiyatro. *Cogito*, 54, 58-67.

Guryeviç, Aron (1995). *Ortaçağ Avrupası'nda Birey*. (Haz: Özden Arıkan). (Çev: İlknur İgan ve Zeynep Ülgen). İstanbul: Afa Yayıncılık.

Günay, Umay (1992). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Günay, Umay (1993). Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 10 (1) , 21-42.

Güvenç, Bozkurt (1979). *İnsan ve Kültür*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güzel, Abdurrahman (1995). XIV-XV. Yüzyıl Edebiyatında Nevruz ve Nevruziyeler. (Haz: Sadık Tural). *Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni*. 20-22 Mart, Ankara, 95-104.

Halbwachs, Maurice (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*. (Çev: Büşra Uçar). Ankara: Heretik Yayınları.

Halıcı, Feyzi (1992). *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri Güldeste*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Hassan, Ümit (1985). *Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler*. Ankara: Kaynak Yayınları.

Hooke, Samuel Henry (1993). *Ortadoğu Mitolojisi Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hıristiyan Mitosları* (2. Baskı). (Çev: Alâeddin Şenel). Ankara: İmge Kitabevi.

Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (2. Baskı). (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnalcık, Halil (2016a). *Has-bağçede 'Ayş u Tarab Nedîmler Şâîrler Mutrîbler.* (2. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnalcık, Halil (2016b). *Şair ve Patron.* (7. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

James, Wendy (2013). *Törensel Hayvan Yeni Bir Antropoloji Portresi*. (Çev: Sevda Çalışkan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kabaklı, Ahmet (2008). *Âşık Edebiyatı*. (2. Baskı). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.

Kafesoğlu, İbrahim (1997). *Türk Millî Kültürü*. (16. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Kantarcıoğlu, Selçuk (1991). *Eğitimde Masalın Yeri*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2006). *Kültür ve Dil*. (21. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karahan, Abdulkadir (1991). Âşık Edebiyatı, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 3, 550-552.

Karataş, Turan (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.

Kaya, Doğan (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi.

Kaynak, Latife (2015). 20. Yüzyıl *Â*şıklığının Dönüştürücü Unsuru Olarak Feyzi Halıcı ve *Â*şıklar Bayramı. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 1563-1577.

Keskin, Özgen (1984). *Türk Saz Şairleri ve Ardanuçlu Efkârî*. Bursa: Öner Matbaası.

Kobotarian, Nabi (2013). *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.

Kononenko, Natalie O. (2015). *Ukrainian Minstrels and the Blind Shall Sing*. New York: Routledge.

Köksal, Hasan (1999). Günümüz Âşık ve Şâirlerinde Ağıt Yakma Geleneği. *Erdem*, C.12, 34,135-149.

Köprülü, M. Fuad (1934). *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Köprülü, M. Fuad (1962). *Türk Sazşairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları.

Köprülü, M. Fuad (1976). *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar*. (3. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kutlu, İhsan (2013). *Rasyonalite ve Ritüeller*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Kuzgun, Şaban (1995). İslam Tarihi Kaynaklarına Göre Nevruz Bayramı. Haz: Sadık Tural. *Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni*. 20-22 Mart, Ankara, 105-109.

Lewis, Bernard (1975). *İstanbul ve Osmanlı Uygarlığı*. (Çev: Nihal Önol). İstanbul: Varlık Yayınları.

Luhmann, Niklas (1975). *Soziologische Aufklärung* 3. Opladen.

Makal, Tahir Kutsi (1986). *Türk Halk Şiiri*. (3. Baskı). İstanbul: Toker Yayınları.

Manuel, Peter (2002). From Scarlatti to "Guantanamera": Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics. *Journal of the American Musicological Society*, 55 (2), 311-336.

Mauss, Marcel (2002). *The Gift The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. (Translated into English by W.D.Halls). London and New York: Routledge.

McEvedy, Colin (2004). *Ortaçağ Tarih Atlası*. (Çev: Ayşen Anadol). İstanbul: Sabancı Yayınları.

Mestrovic, Stjepan G. (1999). *Duyguötesi Toplum*. (Çev: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Morris, Brian (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*. (Çev: Tayfun Atay). İstanbul: İmge Kitabevi.

Murray, Oswyn (1985). Symposium and Genre in the Poetry of Horace. *The Journal of Roman Studies*. Vol. 75, 39-50.

Nappa, Christopher (1998). Place Settings: Convivium, Contrast, and Persona in Catullus 12 and 13. *The American Journal of Philology*, 119 (3), 385-397.

Newman, Barbara (2006). *A Medieval German Poet and His Masterpiece Frauenlob's Song of Songs*. Usa: The Pennsylvania State University.

Onural, Neşe (1989). *Yüksek Ortaçağ Alman Edebiyatında Seher Şarkısı (Alba)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özarslan, Metin (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özarslan, Metin (2002). Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler. *Erdem*. C.13, S.38, 399-409.

Özdemir, Cafer (2011). Halk İnanç ve Ritüellerinin Âşık Tarzı Türk Şiirine Yansımaları. *ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. C.2 S. 3, 190-216.

Özdemir, Nebi (2005). *Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özkan, İsa (1995). Tatar ve Uygur Türklerinde Nevruz Bayramında Şiir Söyleme Geleneği. *Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni*. (Haz: Sadık Tural). 20-22 Mart, Ankara, 173-179.

Parıltı, Abidin (2006). *Denkbêjler Sözün Yazgısı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Parsons, Talcott (2005). *The Social System*. (Editor: Bryan S.Turner). London: Routledge

Pitt-Rivers, Julian (1971). *The people of the Sira*. Chicago: University of Chicago.

Radloff, Wilhelm (2008). *Türklük ve Şamanlık*. İstanbul: Örgün Yayınevi.

Reck, David (1976). The Minstrels. *Music Educators Journal*, 63 (2) , 28-37.

Sakaoğlu, Yurdanur (1984). İslamiyetin Kabulünden Sonraki İlk Halk Şairleri. *Halk Kültürü*, 2, 94.

Sakaoğlu, Saim (2014). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları.

Sevindik, Azem (2018). *Uydurma Halk Hikayeleri*. Ankara: Sage Yayıncılık.

Shiner, Larry (2017). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (4. Baskı). (Çev: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Rees, Brinley (2000). Drüid, Ozan. (Çev: Mehmet Emin Özcan). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I. Cilt (A-K)* içinde. (Editor: Yves Bonnefoy, Türkçe Haz: Levent Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi, 188.

Rice, Tamara Talbot (1998). *Bizans'ta Günlük Yaşam Konstantinopolis Bizans'ın Mücevheri.* (Çev: Bilgi Altınok). İstanbul: Göçebe Yayınları.

Richter, Rudolf (2012). Sosyolojik Paradigmalar: Klasik ve Modern Sosyoloji Anlayışlarına Giriş. (Çev: Necmeddin Doğan). İstanbul: Küre Yayınları

Ritzer, George (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek: Tüketim Araçlarıma Devrimcileştirilmesi*. (Çev: Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rodriguez, Becerra (1985). *Las festas de Andalucta*. Seville: Biblioteca de la Cultura Andaluza.

Russell, Bertrand (t.y). *Batı Felsefesi Tarihi Antikçağ*. (Çev: Muammer Sencer). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Sacks, David, Margaret Bunson and Oswyn Murray (2005). *Encyclopedia of the Ancient Greek World.* (Revised Edition). New York: Facts on File.

Sakaoğlu, Yurdanur (1984). İslamiyetin Kabulünden Sonraki İlk Halk Şairleri. *Halk Kültürü*, 2, 94.

Saussey, Edmond (1952). *Türk Halk Edebiyatı*. (Çev: İlhan Başgöz). Ankara: Emek Basım-Yayınevi.

Sciarrino, Enrica (2011). *Cato the Censor and the Beginnings of Latin Prose From Poetic Translation to Elite Transcription.* Columbus: The Ohio State University.

Southern, Pat (2006). *The Roman Army: A Social and Instituonal History*. California: ABC-CLIO Inc.

Stoeltje, Beverely J. (1992). Festival. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments* içinde. (Editor: Richard Bauman). New York: Oxford University Press, 261-271.

Su, Hüseyin (2016). *Hikâye Anlatıcısı*. İstanbul: Şule Yayınları.

Swartz, David (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (Çev: Elçin Gen).İstanbul: İletişim Yayınları.

Szerb, Antal (2008). *Dünya Yazın Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Şenel, Alâeddin (1970). *Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*. Ankara: Sevinç Matbaası.

Şenel, Alâeddin (1982). *İlkel Topluluktan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi.* Ankara: A.Ü. S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi.

Taşlıova, Mete (2006). Kars Sözel Hikâyeciliğinin İcra Ortamları. *Türkbilig*, 11, 164-188.

Tek, Recep (2016). Edebiyat-Toplum İlişkisi Bağlamında Âşık Veysel'in Şiir Dünyası. *SUTAD*, Güz (40), 327-350.

Tekin, Oğuz (1998). *Eski Yunan Tarihi*. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Torcello, Jean (1892). *Avis. i Le Voyage d'outremer de Bertrandon de La Broquière* içinde. (Editor: Ch. Schefer). Yayın Evi Yok: Paris.

Tuğlacı, Pars (1971). Âşık Edebiyatı. *20. Yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük* içinde. (Haz: Pars Tuğlacı). İstanbul: Pars Yayınları.

Ulutaş, Ejder (2017). Toplumsal Hafızanın Taşıyıcıları: Denkbêjler. *Sosyoloji Divanı* içinde (Editör: Köksal Alver), 10, 139-150.

Urgan, Mina (1986). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Vardar, Berke (2005). *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual.

Walsch, David F. (2012). Yapı/Faillik. (Çev: İhsan Çapçıoğlu). *Temel Sosyolojik Dikotomiler* içinde. (Editor: Chris Jenks; Çeviri Editörü: İhsan Çapçıoğlu). Ankara: Birleşik Yayınevi

Wilpert, Gero von (1989). *Sachwörterbuch der Literatur* (7. Baskı). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Yalduz, Alparslan (2003). Konsillerin Hıristiyanlık Tarihindeki Yeri ve İznik Konsili. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (2), 257-296.

Yardımcı, Mehmet (1998). *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri Âşık Şiiri Tekke Şiiri*. (2. Baskı). Ankara: Ürün Yayınları.

Yardımcı, Mehmet (2012). Edebiyatımızda Âşık Kollarının Yapılanışı ve Emrah Kolunda Yer Alan Tokatlı Âşıklarda Klasik Edebiyatın Etkisi. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Tokat Sempozyumu*. (Haz: Ali Açıkel, Samettin Başol, Ali Osman Solmaz ve Murat Hanilçe). 1-3 Kasım, C.1, 561-576.

Yaşar, Ahmet (2005). Osmanlı Şehir Mekânları: Kahvehane Literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 3 (6), 237-256.

Yazıcıoğlu, Önder (t.y). *Türklerin Kültür Tarihi*. İstanbul: Kalipso Yayınları.

Yıldırım, İskender (2014). *Yöresel Festival Üzerine Görsel Etnografik Bir İnceleme: Ankara "Beypazarı Festivali Örneği"*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yonarsoy, Y. Kenan (1991). *Grek Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yuvalı, Abdulkadir (1995). Nevruz Bayramı ve Çarşamba Günleri. *Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni* içinde. (Haz: Sadık Tural). 20-22 Mart, Ankara, 53-61.

Yücel Çetin (2016). *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*. İstanbul: Kitabevi.

Zorzetti, Nevio (1990). The Carmina Convivalia. *Sympotica*: A *Symposium* on the *Symposion* içinde. (Editor. Oswyn Murray). Oxford: Clarendon Press, 289–307.

Zguta, Russell (1972). Skomorokhi: The Russian Minstrel-Entertainers. *Slavic Review*, 31 (2), 297-313.

İNTERNET KAYNAKLARI

Kaya, Doğan (2017). "Âşıklığa Başlama",

http://dogankaya.com/fotograf/asikliga_baslama.pdf, Erişim Tarihi: 13.09.2017.

Karakurt, Deniz (2011). Türk Söylence Sözlüğü (Elektronik Kitap). http://frpnet.net/TurkSoylenceSozlugu.pdf , Erişim Tarihi: 15.03.2018

Kuutma, Kristin (1998). Festival as Communicative Performance and Celebration of Ethnicity. *Electronic Journal of Folklor*. https://www.folklore.ee/folklore/vol7/pdf/festiva.pdf , Erişim Tarihi: 14.09.2017

URL 1: http://tdk.gov.tr/, Erişim Tarihi: 23.11.2017

URL 2: http://www.medievalchronicles.com/medieval-music/medieval-musicians/jongleur-medieval-musician/, Erişim Tarihi: 23.12.2016

URL 3: https://ich.unesco.org/en/RL/asklk-minstrelsy-tradition-00179, Erişim Tarihi: 31.08.2017

URL 4: http://www.druidry.co.uk/what-is-druidry/bard-ovate-and-druid/what-is-a-bard/a-little-bardic-history/, Erişim Tarihi: 29.01.2018

URL 5: http://www.birasever.com/blog/2016/11/12/troubadour-yorum-inceleme-tadim, Erişim Tarihi: 23.12.2016

URL 6: http://www.medievalchronicles.com/medieval-music/medieval-musicians/medieval-minstrels/, Erişim Tarihi: 23.12.2016

URL 7: http://www.russia-ic.com/img/culture_art/skomorokhs_02.jpg, Erişim Tarihi: 23.12.2016

URL 8: http://www.comm.unt.edu/~ktaylor/scop/index.htm, Erişim Tarihi: 25.12.2016

URL 9: http://www.alamy.com/stock-photo-an-illustration-of-anglo-saxon-gleeman-in-the-10th-century-scanned-135111636.html, Erişim Tarihi: 23.12.2016

URL 10: http://www.enacademic.com, Erişim Tarihi: 29.01.2018

URL 11: http://www.alamy.com/stock-photo-the-saengerkrieg-minstrel-contest-also-known-as-the-wartburgkrieg-126225920.html, Erişim Tarihi: 23.12.2016

Ünal, Ertan (2012). *Türklerde Kahvehane Kültürünün Doğuşu ve İstanbul'da İlk Kahveler*. http://www.serenti.org/turklerde-kahvehane-kulturunun-dogusu-ve-istanbulda-ilk-kahveler/ , Erişim Tarihi: 03.02.2018

Yücel, Haluk (2012). Âşık Musikisi ve Beste Formları Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış E-Dergi*, Sayı 32, http://www.akademikbakis.org, Erişim Tarihi: 25.07.2016

GÖRÜŞME SORULARI

1. Adınız ve soyadınız nedir? Doğum tarihiniz, doğum yeriniz ve yaşadığınız yeri öğrenebilir miyiz?

2. Mesleğiniz? Nasıl geçiniyorsunuz?

3. Anne ve baba mesleğiniz nedir?

4. Medeni durumunuz ve çocuk durumunuzu öğrenebilir miyiz?

5. Ailenizde âşık var mı?

6. Eğitim durumunuzu öğrenebilir miyiz?

7. Mahlasınız var mı?

8. Âşıklığa başlarken Usta-çırak İlişkisinden geçtiniz mi? Usta-çırak ilişkisinden geçmediyseniz, âşıklığı nasıl öğrendiniz?

9. Hikâye anlatıcılık yönünüz de var mı? Varsa hangi ortamlarda anlatıyorsunuz?

10. Bâdeli âşık mısınız? Bade olayı hakkında ne düşünüyorsunuz?

11. Ne tür etkinliklerden davet alıyorsunuz? Hangilerini tercih ediyorsunuz?

12. Katıldığınız şölenlerde organizasyon düzeyinde ne gibi sorunlarla karşılaşıyorsunuz? Öncesi-şölen sırasında ve sonrasında sizce iyi bir şölen organizasyonu nasıl olmalı? Anlatır mısınız?

13. Katıldığınız etkinliklerde seyircilerin ilgi düzeyi nasıl? Karşılıklı etkileşimde bulunuyor musunuz? Geleneği biliyorlar mı?

14. Gittiğiniz şölenleri düşünerek ideal âşık şöleni mekânı nasıl olmalı? Mekânsal boyutta karşılaştığınız sorunlar neler? Unutamadığınız bir mekân var mı? Nasıldı?

15. Kalabalık şölenleri mi seviyorsunuz yoksa kahvehane gibi daha az katılımcılı ama bilinçli izleyiciyi mi tercih edersiniz? Anlatır mısınız?

16. Sosyal medyayı kullanıyor musunuz? Âşıklık ve sosyal medya ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Sosyal medyayı niçin kullanıyorsunuz? Mahlas, usta-çırak ilişkisiyle kazanılan saygınlık yerini sosyal medyaya bıraktı mı? Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?

17. Sizce bu tür etkinlikler neden düzenleniyor ve âşıklar neden çağrılıyor? Etkinliklerde âşıkların işlevi nedir?

18. Âşıkların karşılaştıkları sorunlar neler?

19. Bu tür etkinlikler (Şölen) niçin yapılmalı? İnsanlığa ve Türk kültürüne katkısı nelerdir?

20. Geçmişteki âşık şölenleriyle günümüzdeki şölenleri karşılaştırsanız? Ne söyleyebilirsiniz?

21. İnsanlardan etkinlik sonrası nasıl tepkiler alıyorsunuz? Ne tür etkileşimlere bulunuyorsunuz? İnsanlar bu tür etkinliklere sizce neden katılıyorlar? Siz neden katılıyorsunuz? Her etkinliğe gidiyor musunuz? Kararınızı verirken nelere dikkat ediyorsunuz?

22. Sizce âşık olmak isteyen gençlerin ne gibi özelliklere sahip olması gerekir? Sizi diğer âşıklardan ayıran özelliğiniz ne?

23. Âşıklık geleneğinin dünü-bugünü-yarını hakkında ne düşünüyorsunuz?

KATILIMCI ÂŞIKLARIN LİSTESİ:

1. **Ayten ÇINAR**, 58, Sivas, Mahlası: Gülçınar

2. **Binali KILIÇ**, 59, Ağrı, Mahlası: Hüsranî ve Binali

3. Ensar ŞAHBAZOĞLU,57, Kars, Mahlası: Şahbazoğlu

4. Ercan ŞİMŞEKOĞLU, 38, Kars, Mahlası: Şimşekoğlu

5. Erol AYDIN, 64, Erzurum, Mahlası: Âşık Erol Ergani

6. Gökmen DURSUN, 36, Kars, Mahlası: Dursunoğlu

7. Gültekin BULUTOĞLU, Kars, Mahlası: Bulutoğlu

8. İhsan ÖKSÜZ, 62, Kahramanmaraş, Mahlası: Öksüz Ozan

9. **Mehmet KÖŞE**,66, Sivas, Mahlası: Kaptanî

10. Mustafa BUĞRAHAN, 61, Kahramanmaraş, Mahlası: Devaî

11. Mürsel Sinan UĞURSU, 62, Kars, Mahlası: Mürsel Sinan ve Sinanî

12. **Nihat SÖNMEZ**, 68, Denizli, Mahlası: Ozan Nihat

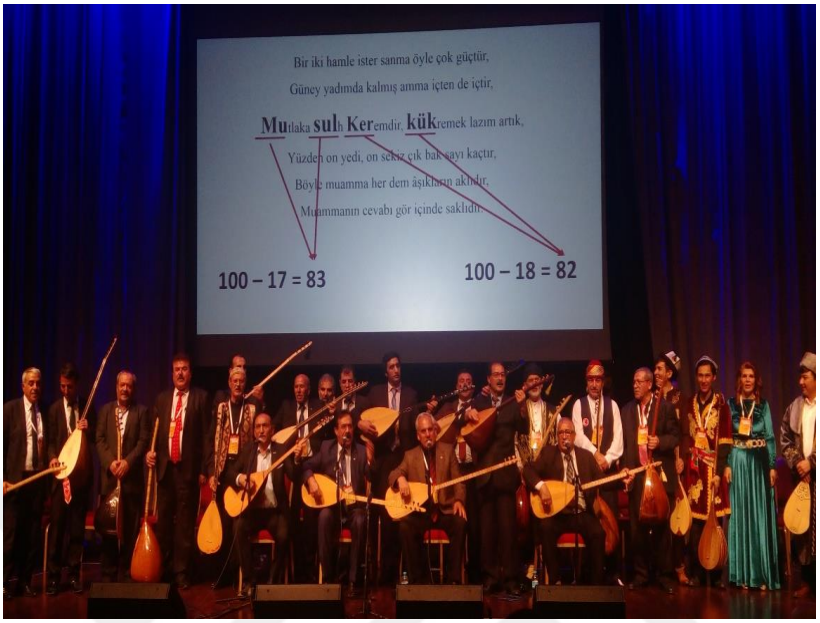
13. **Osman TAŞKAYA**, 76, Osmaniye, Mahlası: Feymanî

14. Selahaddin KAZANOĞLU, 63, Erzurum, Mahlası: Kazanoğlu

15. Sürmelican KAYA, 59, Çorum, Mahlası: Sürmelican

EKLER

20-21 EKİM 2017 "TÜRKİYE ÂŞIKLAR BAYRAMI"



Şölen'de Sorulan Muamma'nın Cevabı



20 Ekim 2017 Kültürpark'taki Âşık Programı



21 Ekim 2017 Camlı Köşk'te Âşık Atışmaları (Âşık Ensar Şahbazoğlu ve Âşık Mürsel Sinan)



20 Ekim 2017 Kültürpark'taki Âşık Programı (Âşık Behram Aktemur)



20 Ekim 2017 Mevlana Meydanı'ndaki Âşık Programı (Ozan Nihat ve Âşık Kul Nuri)



21 Ekim 2017 Camlı Köşk'teki Âşık Programı (Âşık Feymanî)



Şölenden Bir Fotoğraf



Şölenden Bir Fotoğraf



20 Ekim 2017 Âşıklarla Bir Fotoğraf (Ramada Otel)



Etkinlik Davetiyesi