

TÜRKÜLÜ AŞK HİKÂYELERİ BİR GÖSTERİM OLARAK

Zeynep Safiye BAKİ*

Türk folkloru üzerine önemli çalışmalar yapmış bilim insanı Prof. Dr. İlhan Başgöz'ün *Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art* adlı kitabı Indiana University Press tarafından 2008 yılında Amerika'da, "Special Publications of the Folklore Institute" serisinde basılmıştır. *Türkülü Aşk Hikâyeleri Bir Gösterim Olarak* adıyla İngilizce baskısından Serdar Erkan tarafından Türkçeye çevrilen bu eser 2012 yılında Pan Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. Başgöz çalışmasını, 1943'te başlayan ve uzun aralıklarla 1982'ye kadar süren hikâye derlemelerine dayandırmaktadır (7). Bu derlemelerin ilkinin hocası Pertev Naili Boratav'la Kars ve çevresinde gerçekleştirmiştir. Doç. Dr. Mustafa Kemal Mirzeler ile *Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art* üzerine 2008 yılında Indiana Üniversitesi'nde yaptığı söyleşide Başgöz, "bir yandan hep bir bilginle beraber olduğunu, bir yandan da hep halkın içinde olduğunu" ifade etmiştir (Mirzeler 2010: 16).

Yabancı okuyuculara hitap etmek üzere hazırlanan bu kitap Türkçeye çevrilirken, bazı ilave ve çıkarımlar yapılmıştır. Bu kısımlar "Giriş" bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır (7). Türkiye'de Kars, Erzurum, Aşkale, Erzincan, Posof, Sivas, Ankara, Adana, Divriği, Gemerek;

Azerbaycan'da Hoy, Rezaiye, Tahran, Tebriz; Irak'ta Kerkük ve ayrıca Türkmenistan'da, Özbekistan'da ve Moskova'da derleme çalışmaları yapan Başgöz (8), hikâye anlatımına dışarıdan katılmamış biri olarak, halk hikâyesinin çalışma alanına eklenmesi gereken başlıkları şu şekilde belirlemiştir:

1. Hikâye anlatan âşğın etraflı bir hayat hikâyesi

2. Anlatıcı hikâyeyi kimden öğrendiyse bu kaynağın bilinmesi

3. Hikâye dinleyicisinin bilinmesi

4. Hikâyenin doğduğu ve anlatıldığı kültürün iyi bilinmesi" (9-10).

Çalışma, "Orta Doğu'da ve Yunanistan'da Aşk Hikâyesi (Romans) Geleneği" başlıklı bölümle başlamaktadır. Bu bölümde öncelikle 12. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan manzum bir edebiyat türü olan romanstan ve Romans Çağı'ndan söz edilmektedir. Ortaçağ romansının yazılı ve sözlü biçimleri incelendikten sonra, Orta Doğu'da romans türünün yaratılıp yayılmasında İran kültürünün oynadığı role, klasik edebiyata ait olan ve belli şairler tarafından yazılan uzun aşk ve macera hikâyelerine Araplar, İranlılar ve Türklerin mesnevi adını verdiklerine değinilmektedir (13). Türkiye'de halk hikâyesinin

* Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Araştırma Görevlisi, zeynepsafiyebaki@gmail.com

âşıkların ve âşık edebiyatının ortaya çıkmasından sonra belirlediğine, halk hikâyelerinin genellikle âşıkların gerçek veya efsaneleşmiş hayatlarını anlattığına ve hikâyeye konu olan olayın düz anlatımla söylendiğine, arasına türkü hâlinde söylenen şiirler serpiştirildiğine vurgu yapılmaktadır. Halk hikâyesinin de Orta Doğu'da ve Batı'da söylenen romanslar gibi bir aşkın hikâyesi olduğuna, kadın ve erkek kahramanların adı ile anıldığına dikkat çekilmektedir (19-20). Başgöz, Orta Doğu'da halk romanslarını inceleyen bu bölüme Bizans aşk romanlarını da eklemektedir (20). Romansın Yunanlarda rapsod, Türklerde ve Araplarda âşık, Ermenilerde aşug, İrânlılarda gosân ve Kürtlerde dengbeç adı verilen anlatıcı ve çalgıcı sanatçılar tarafından anlatıldığı belirtilmektedir. Bu sanatçıların ortak özellikleri hepsinin romansı bir müzik âletinin eşliğinde çalıp söylemesi ve bir müzik âletini çalmayı, türkü söylemeyi öğrenmek için geleneksel bir eğitim almaları olarak sıralanmaktadır. Birbirine benzeyen, romantik, idealize edilmiş ve tek sevgiliye sadık kalan aşk anlayışı, benzer biçimsel yapı, benzer konular, epizotlar, karakterler, sahneler ve hatta anlatım teknikleri de bu anlatıların ortak öğelerine eklenmektedir (23). Başgöz, Türk halk hikâyeleri ile Yunan aşk romanlarını biçimsel yapı bakımından karşılaştırmaktadır. Bu incelemenin sonucunda ise Orta Doğu ve Yunan folk romanslarında bulunan motiflerin, epizotların, aksiyonların ve sahnelerin coğrafi ve millî kökenlerini tartışırken dikkatli

olmamız gerektiğini vurgulanmaktadır. Bunları bir ulusun sınırları içine hapsedmenin tehlikeli bir yaklaşım olduğunun, Yunanistan dâhil, bu bölgedeki romanslar ve romans gelenekleri arasındaki karşılıklı etkilenmeyi incelemek gerektiğinin altı çizilmektedir (29).

Çalışmanın "Âşık" başlıklı ikinci bölümünde Başgöz, çok sayıda âşıktan topladığı kapsamlı verilerin yalnız kendi halk bilim bilgisinin ufkunu genişletmediğini, aynı zamanda daha önce dikkatini çekmeyen bazı konuların farkına varmasını sağladığını ifade etmektedir (30). Ardından da âşığın kendi hayatını anlatan diğer insanlar gibi kişisel bir görüş belirttiğini ve bu kişisel anlatımının daima toplum tarafından kabul edilebilir bir biçimde sunulduğunun unutulmaması gerektiğine işaret etmektedir. "Âşıkların Hayat Tarzı" alt başlığında 1943'ten 1982'ye kadar birlikte çalıştığı âşıkların hayat hikâyelerinden örnekler vererek âşığın kökenini, geçmişini ve ailesini, âşıklığa ilginin uyanmasını, âşığın esin kaynağı olarak rüyalarını, meslek eğitimini ve hikâyeyi öğrenişini irdelemektedir (30-48). Başgöz çalışmasının "Âşıkların Hayatı Hakkında görüşler" kısmında 1850'den bu yana Türkiye'de yaşamış, hayatı hakkında bilgi sahibi olduğumuz âşıkların hepsinin köy kökenli olduklarını ve özellikle *hikâyeci* âşıkların Kars, Ardahan ve Erzurum'un köylerinde doğduklarını belirtmektedir (49). Bu bölümde âşık ve şaman arasında kurulan ilişkinin bazı hatalı benzetmelerine de dikkat çekilmektedir. Yazara göre şamanın ve

âşığın sorunlu kişiler olarak aynı veya benzer karakter özellikleri sergiledikleri ve âşığın rüya aracılığıyla sanatı seçmesiyle, şamanın ruhsal bozuklukları tedavi etmek için yaptığı törenin aynı işlevi gördüğü iki yanlış varsayım olarak belirtilmektedir (50-51). Ayrıca âşıkların her zaman ikinci bir işinin olduğu derleme yapılan âşıkların hayatlarından örneklerle gösterilmektedir. Başgöz, âşıklığın oluşum sürecine etki eden sosyal ve psikolojik nedenleri ve etkenleri çözümlemektedir. Bunları, âşıkların hayatlarından verdiği örneklerle birlikte sosyal çevre, görme kaybı, yoksulluk ve ekonomik zorluklar, öksüz olmak, bir esin kaynağı olarak rüya ve gerçek aşk başlıkları altında incelemektedir (53-69).

“Hikâyenin Biçimsel Yapısı ve Bu Yapının Çözümlemesi” başlıklı üçüncü bölümde hikâye, genel olarak, biçimsel açıdan, zaman zaman şiirlerin de karıştırıldığı uzun bir düzyazılı anlatı (70) olarak tanımlanmakta ve anlatımının her zaman profesyonel bir âşığı gerektirdiği belirtilmektedir. Âşık olmazsa türün yozlaşacağı, türkülerinin düşeceği ve masala dönüşeceği ifade edilmekte, daha ilk paragraftan halk masalı ile hikâye karşılaştırılmaktadır. Başgöz bu bölümde, bazıları halk kitaplarından alınmış elli hikâyenin, en dikkat çekici ortak özelliklerini tanımlayan yapısal bir model sunmaktadır (70). Hikâye türünü tanıtmak ve hikâyenin yapısını tarif etmek için geliştirilen model, Rus folklorcusu Vladimir Propp’un ortaya koyduğu biçimsel yapı modeline dayanmaktadır (72). Ancak bu model

Propp’un masal çalışmaları için geliştirdiği modelin uygulaması değildir, bu modele bazı yenilikler getirerek uygulanmıştır. Ve bu inceleme Vladimir Propp’un soyut yapısal çerçevesini somutlaştırmaya da yaramakta, onun modelinde bulunmayan bazı kültür unsurlarını da vermektedir. Başgöz bu bölümde hikâyenin temel konu eylemlerini sıralamaktadır. Birinci temel konu eylemine “Ailede Buhran” adını vermekte ve bunları çocuksuzluk ve olağanüstü doğum ve ana babanın ölümü başlıkları altında çözümlemektedir (78-81). Hikâye yapısının en önemli eylemi olarak belirtilen “Dönüşüm” ile genç delikanlı, hikâyenin esas kahramanına dönüşmektedir (82-86). Üçüncü temel konu eylemi ise “Arayış”tır (87-88). Dönüşüm eyleminde görüldüğü rüyanın ardından, kahraman sevdiğini arayışa çıkmaktadır. Arayışı zorlaştıran dördüncü temel konu eylemi ise “Engeller”dir (88-89). Engeller aile üyeleri, doğa güçleri, hayvanlar ve doğaüstü yaratıklar ve diğerleri olarak belirlenmektedir (89-92). “Engellerin Ortadan Kaldırılması” (92-93) beşinci konu eyleminden sonra, son eylem “Kavuşma, Evlenme ya da Ölüm”dür (93-94). Sonuç olarak bu bölümde Türk hikâyesinin yapısı altı ana eylemden hareketle Türk âşığının en insanî bir arzuyu –bağımsız olmak, âşık olmak ve bir aile kurmak- içeren hayali, kişisel bir duyguyu dinleyicisine aşk hikâyesi biçiminde sunması çözümlenmektedir (95-101).

Toplumsal bir olay olan hikâye anlatımı Başgöz’ün çalışmasında önemli bir yer tutmaktadır. “Gösterim (Per-

formance)” başlıklı dördüncü bölümde anlatıcı-türkücü bir âşığın, elinde sazı, bir grup insanın, dinleyicinin karşısında geleneksel hikâye anlatışına yer verilmektedir. Bu bölümde âşık, bireyi, yani yaratıcı sanatçıyı; dinleyici, toplumsal-çağdaş olanı; hikâye ise, tarihsel geleneksel olanı temsil etmektedir (102). Anlatıcı âşığın, hudutsuz sınırları yaratıcılığının gösterim sırasında dinleyicinin yapısı, beklentisi, arzuları, değerleri ve hikâye geleneğinin süreklilik eğilimi ile sınırlanması da ayrıca vurgulanmaktadır. Metin odaklı çalışmalara tepki olarak ortaya çıkan gösterim (performance) yaklaşımının sosyal içerikli oluşuna, folklor olayını yaratan en önemli faktörün de bu sosyal içerik olduğuna değinilmektedir (103-105). Bu bölümde ayrıca hikâye anlatımının, *döşeme* (109) adı verilen hoşgeldinle başlayışından, başlangıç ile hikâye arasındaki zamanın türkülerle, bir kıssayla veya fıkrayla doldurulmasından, hikâye anlatan âşığın dinleyicisi ile arasında bir uzlaşma ve karşılıklı saygının kurulduğu hikâye seçme sürecinden, âşığın hikâyesini anlatmak üzere “giriş kapısı”nı açmasından ve sunuşun her zaman kişisel ve tek oluşundan, hikâyenin ideal ve tam bir metni olmadığından örneklerle söz edilmektedir (107-116). Sonunda ise “Çıkış Kapısı” (113), yani hikâyenin bitiş formülü söylenip gösterim sona erdirilmektedir. Hikâye gösterimi, pek çok unsurun karmaşık etkileşimiyle biçimlendiği için her hikâye gösteriminin bir varyant olarak düşünülmesi gerektiğini belirten Başgöz, karşılaştırmalı incelemenin

önemini vurgulamakta ve bu yaklaşımı kullanmaktadır (119). Bu bölümde aynı hikâyenin, aynı âşık tarafından iki defa anlatımının karşılaştırılmasına bile dikkat çekilmektedir. Türk kültürünü geçmişten bugüne taşıyan bir işleve sahip hikâye gösterimi “Gösterim ve Yeni (emerging) Kültür” (119-121) alt başlığı altında incelenmektedir. Ayrıca hikâye anlatıcısının geçmişteki değerleri ve toplumsal ilişkileri günümüzdeki kültür içinde sunulurken sık sık atasözlerini kullandığı belirtilmekte ve gösterim sırasında anılan atasözlerinin araştırılmasının genel anlamdaki atasözü araştırmalarına sağlayacağı katkının önemine vurgu yapılmaktadır (121-122). Âşığın değişik rolleri, derleme çalışmalarından örneklerle açıklanmaktadır. “Gösterim ve İşlev (Function)” ilişkisinin sorgulandığı kısımda ise, folklorla genel işlevler yüklemektense, hikâye anlatıcının çeşitli teknikler kullanarak gösterimine yeni ve değişik işlevler yükleyebileceğinden yola çıkarak, her gösterimin işlevini araştırmanın daha doğru olduğuna işaret edilmektedir (140-146).

“Dinleyici” başlıklı beşinci bölümde dinleyicinin genel olarak folklorun, özel olarak da halk anlatısının biçimlenmesindeki rolüne dikkat çekilmektedir. Başgöz, Türkiye’de çağdaş dinleyicinin hikâye gösterimi üzerindeki etkisini anlamak için Âşık Müdamî’ye Öksüz Vezir hikâyesini art arda iki gece iki ayrı mekânda, iki farklı dinleyici kitlesine anlattırma incelemesini sonuçlarıyla birlikte ele almaktadır (151-152). Diğer taraftan dinleyici ve

âşık arasındaki etkileşimde etkinin tek taraflı olmadığına; olgun, deneyimli, usta bir âşığın, dinleyicisini kontrol altına alabileceğine vurgu yapılmaktadır (153). Yazar “Dinleyici” başlığı altında kadın dinleyicilere de yer vermekte ve kadın âşıklardan da söz etmektedir. Bu bölümde, zaman zaman kadın dinleyicilere hikâye anlatan âşıkların anlattıklarından ve Âşık Müdamî'nin kadınlara anlattığı üç hikâyenin kayıtlarından faydalanılmaktadır. Bu üç örneğin kadınlara anlatılan hikâyelerin anlamını ve işlevlerini ortaya koymakta iyi bir kaynak sağladığını belirtilmektedir (154-157).

Başgöz “Son Söz Üzücü Bir Veda” başlıklı bölümde ise; Türkiye’de son elli yıl içinde gerçekleşen köklü toplumsal ve ekonomik değişmelerin yani, milyonlarca insanın köylerden kentlere ve Avrupa’ya göçmesinin, okur-yazarlık düzeyinin yükselmesinin, yüksek ve aşağı kültür arasında iletişimin artmasının, sözlü ve yazılı edebiyatın gittikçe birbirinden ayrılır olmasının ve kitle iletişimindeki büyük teknolojik devrimin geleneksel hikâye gösterimini yok ettiğine dair üzüntüsünü dile getirmektedir (158-159).

“Son Söz” bölümünden sonra araştırmanın dayandığı ana konu eylemlerinin (plot actions) (161) verildiği “Ekler” bölümü yer almaktadır. Bu metinlere sağlanabildiği ölçüde türkülerin de eklendiği, türkünün tamamı elde edilemediği durumlarda ise sadece uyakları taşıyan dizelerin alındığı belirtilmektedir. Böylece okuyucuya hikâyenin önemli bir bölümü-

nü oluşturan şiir-türkü hakkında fikir verilmesi sağlanmaktadır. Bu halk hikâyelerinin başında derleyen kişi, derleme yeri ve tarihi, hangi kaynak kişiden derlendiği ve varsa içerisinde kaç türkü olduğu belirtilmektedir. Burada yer verilen hikâyeler ise şunlardır:

Abdullah ile Cihan Hanım (161), Erzincan Kalesi Beyi Bayram Bey oğlu Abdullah ile Esme Hanım’ın Hikâyesi (162), Ahmet Han (164), Ahmet ile Mehmet (170), (Ali Şir) Gül ile Ali Şir (172), Aliyar (174), Arzu ile Kamber (175), Aslan Bey (176), Asuman ile Zeycan (183), Battal Yusuf (187), Bedri Sinan ile Mahperi (188), Celâli Mehmet Bey (195), Dede Kasım, yahut Hasta Kasım (198), Derviş Mehmet (203), (Ercişli) Emrah ile Selvi (207), Erdiç Han oğlu İbrahim Şah (213), Eşref Bey Hikâyesi (215), Garip. Âşık Garip Hikâyesi (220), Gündeslioğlu (225), Hadder Mihrali (229), Hanlar (232), Gül ile Sitemkâr (233), Hurşid ile Mahmihri (235), İbrahim ile Debire (237), Kandeharlı Buhran Şah (237), Karac’oğlan ile İsmikan Sultan (240), Kara Gelin (242), Kerem İle Aslı (243), Kirmanşah Hikâyesi (248), Kurbanı ile Perizat (257), Kürşat Bey (263), Latif Şah (263), Lütfü Bey (269), Mahirî ile Mahitaban (272), Mahsuni, Molla Fenayi Oğlu (279), Mesim ile Dilebruz (282), Mirze-i Mahmut Hikâyesi (285), Namuslu Kız (291), Raznihan ile Mahfiruze (296), Pakizer Hanım’la Kahraman Kasım (298), Salman Bey Hikâyesi (Mehmet Kasım varyantı) (300), Saraç İbrahim Hikâyesi (308), Şah İsmail (310), Tahir ile Zöhre

(Zühre) (312), Tufarganlı Abbas (316), Ülfetin Hikâyesi (322), Yaralı Mahmut (329), Zülal Şah Oğlu İbrahim (336).

Çalışmanın “Metinler” bölümünde Ercişli Emrah ile Selvi Hikâyesi’ne (342), Âşık Garip Hikâyesi’ne (Cevlanî) (455) ve Cihan Abdullah Hikâyesi’ne (490) yer verilmektedir. “Giriş” bölümünde, İngilizce basımında yer alan, Türkçe kitabın sonuna üç ayrı anlatıcıdan derlenen üç halk hikâyesinin eklendiği açıklanmaktadır. Başgöz burada üç ayrı hikâyeciden, üç ayrı dil ve üç ayrı hikâye anlatımı tekniği ile hikâyeleri okuyucuya tanıtmanın amaçlandığını ifade etmektedir (7).

Çalışmanın sonunda ise “Bibliyografya” (505) ve “Dizin” (523) yer almaktadır. Başgöz çalışmasını bütün hikâyelerini kendisine sabırla yazdıran, kültür hazinelerini sonuna kadar

açan, kendisini evlerinde konuk eden âşıklarımıza armağan etmektedir. Ayrıca âşık ve sanatının kültürümüzün korunmasında, memleketimizde yaşayan bütün insanların barış ve kardeşlik içinde yaşamasında sağladığı katkıları ve onların adının ve yaptıkları işin unutulmamasına yardımcı olmak gayretini dile getirmektedir. Bu çalışma, halk hikâyesinin biçimsel yapısını çözümlemekte, gösterimiyle ilgili konuları yeniden ele almakta ve örnekler üzerinden değerlendirerek halk hikâyesinin çalışma alanına yeni konular eklemektedir.

KAYNAKÇA

Başgöz, İlhan. “İlhan Başgöz’le İngilizce Son Kitabı Hikâye, Turkish Folk Romance as Performance Art Üzerine Söyleşi”. Söyleyişi yapan: Doç. Dr. Mustafa Kemal Mirzeler, Millî Folklor 85 (2010): 16.