



## Kurdiyât

Yıl/Sal/Year: 2023

Sayı/Hejmar/Issue: 8

e-ISSN 2717-8315

Doi: 10.55118/kurdiyat.1377751

Rüpel/Sayfa Page: 69-84



Article Types/Cureyê Gotarê/Makale Türü:  
Research Article/Gotara Lêkolînê/Araştırma Makalesi  
Received/Dema Hatînê/Geliş Tarihi: 18.10.2023  
Accepted/Dema Pejirandinê/Kabul Tarihi: 13.12.2023  
Memet Metin BARLIK, Doç. Dr., Van YYÜ  
Üniversitesi.  
drbarlik@yyu.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-3615-7240  
Nevzat AĞÇAKAYA, Dr. Araş. Gör, Van YYÜ  
Üniversitesi.  
nagcky@yyu.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-4606-9279

Reviewing and Plagiarism/ Değerlendirme ve İntihal:  
This article has been reviewed by at least two anonym  
reviewers and scanned by iThenticate plagiarism  
website./ Bu makale iki taraflı kör hakem sistemine  
göre en az iki hakem tarafından değerlendirilmiştir ve  
iThenticate adlı intihal sitesinde taranmıştır./ Ev gotar  
herî kê m ji aliyê du hakeman va hatiye nixrandin û di  
malpera întihalê ya iThenticate ra hatiye derbaskirin.

Citation/Atıf: Barlık, M. M. & Ağçakaya, N.  
(2023). Âşık ve dengbêj icralarında dinleyici rolü  
(karşılaştırmalı bir analiz), *Kurdiyât*, 8, 69-84.  
DOI: 10.55118/kurdiyat.1377751.

# ÂŞIK VE DENG BÊJ İCRALARINDA DİNLEYİCİ ROLÜ (KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ)

Memet Metin BARLIK & Nevzat AĞÇAKAYA

## Özet

İnsanlık tarihinde ulusların sözlü edebiyatı, hikâye anlatıcıları, âşıklar, saz şairleri, ozanlar ve şairler tarafından üretilmiş, icra edilmiş, korunmuş, zenginleştirilmiş ve gelecek nesillere aktarılmıştır. Türk ve Kürt sözlü edebiyatında bu geleneğin icracıları âşıklar ve dengbêjler olagelmıştır. Âşıklık geleneği, çeşitli isimlerle anılsa da, nerdeyse her dönem Türk sözlü geleneğinin vazgeçilmez aktarım aracıyken, Kürt sözlü kültüründe bu gelenek dengbêjlik ile sürülegelmıştır. Âşık'ın sözlü gelenekteki karşılığı, sözünde, sazında ve icra sanatında usta sanatçı iken; dengbêj, ses ve hikâye anlatıcılığını birleştirerek, sözlü gelenek kapsamındaki arşiv repertuara ve kendisinin bestelediği özgün lirik eserlere hayat veren sanatçı anlamındadır. Âşıklık ve dengbêjliğin nihai aşaması olan sözlü sunum, icracı ile dinleyiciler/izleyiciler arasında yüz yüze gerçekleşen sosyal bir faaliyettir. Âşık ve dengbêjlerin icra tarzları arasında benzerlik ve farklılıklar olduğu gibi, icra esnasında gelişen iletişim ve etkileşimde de dinleyicilerin sergilediği kalıplaşmış birtakım farklı davranış biçimleri olabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, âşık ve dengbêjlerin sözlü performanslarında, dinleyicilerin rolü ve gelenekselleşen davranış adabının karşılaştırmalı bir analizini yapmak ve kalıplaşmış benzer veya farklı davranışların kültürel bağlamını irdelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sözlü Kültürü, Kürt Sözlü Kültürü, Âşık, Dengbêj, Dinleyici.

## Rola Temeşevanan di Performansa Aşiq û Dengbêjan de (Analîzeke Berawirdî)

### Kurte

Edebiyata devkî ya neteweyên curbicur bi sedşalan ji aliyê çirokbêj, aşiq, hozan, sazband û şairan va hatiye honandin, pêşkêşkirin, parastin, zêdekirin û veguhastin. Kesên ku di dîrokê da bûne wek îcrakerên kevneşopiya devkî di warê edebiyata devkî ya tirkî û kurdî da bi giştî wekî aşiq û dengbêj hatine binavkirin. Di gelek serdemên dîrokî da, aşiq di çanda devkî ya tirkî da, her çend bi rengekî cuda hatibe pênasîkirin jî, bi berdewamî rol û teqleke giring listine. Bi heman rengî heman kevneşopî di çanda kurdî da jî bi xêra dengbêjiyê berdewam kiriye. Wataya aşiq di kevneşopiya devkî ya tirkî da kesê ku hostayê gotinê ye, hunermendê saz û îcrakirina wê ye; dengbêj jî ew hunermend e ku bi rêya pevxistin û têkilkirina awaz û çirokbêjiyê kilamên ku bi xwe kirine beste zindî dîke û repertûara kilamên arşivê cardin vedijîne. Merheleya herî dawî ji bo aşiq û dengbêjan performans/pêşkêşiya devkî ye û ew jî di navbera îcraker û guhdêran da bi awayekî rû bi rû çêdibe ku di esasê xwe da çalakiyeke civakî ye. Çawa ku di navbera şewazên performans aşiq û dengbêjan da hevşibî û cudahî hene, wisa jî di dema performansê da hin caran tevgerên qalib ên cihêreng ên temeşevanan di pêwendî û hevbandoriya li maweya îcrayê da peyda dibin. Armanca vê lêkolînê ew e ku di pêşandanên devkî yên aşiq û dengbêjan da rola temeşevanan û adaba tevgerên kevneşopî bide ber hev û lêkolînek di çarçoveya çandî da li ser tevgerên qalibî yên hevşibî û cihê bike.

**Peyvên Sereke:** Çanda devkî ya tirkî, Çanda devkî ya kurdî, Aşiq, Dengbêj, Temeşevan.

## The Role of the Audience in Aşik and Dengbêj Performances (A Comparative Analysis)

### Abstract

The oral literature of various nations has been produced, performed, preserved, enhanced, and transferred across centuries by storytellers, troubadours, minstrels, bards, and poets. Within the realm of Turkish and Kurdish oral literature, those who have historically served as practitioners of the oral tradition are commonly referred to as âşiks and dengbêjs. Throughout many historical periods, âşiks have consistently played a significant role in Turkish oral culture despite being defined differently. Similarly, the dengbêj tradition has been crucial to preserving Kurdish oral culture. The connotation of âşik in Turkish oral tradition is someone who is a master of words, his accompanying musical instrument saz and performance, while dengbêj means someone who gives life to the archival forms of oral tradition and his own lyrics songs with his/her voice. For both âşik and dengbêj, performance is the final manifestation of the art of oral tradition. Just as there are similarities and differences between the performance styles of âşiks and dengbêjs, there may also be some different stereotypical behaviors exhibited by the audience in the communication and interaction that develops during the performance. This study aims to compare the audience's role and traditional behavioral etiquette from past to present in the oral performances of âşiks and dengbêjs and to examine the cultural context of similar or different stereotypical behaviors.

**Keywords:** Turkish Oral Culture, Kurdish Oral Culture, Aşik, Dengbêj, Audience.

## Giriş

Sözlü ve/veya yazılı anlatım, edebiyat dil merkezli bir iletişim şeklidir. Dil, aslında insanlar arası pek çok iletişim biçimlerinden yalnızca biridir; jestler, mimikler, eskizler, resimler, işaretler, diyagramlar, müzik ve daha birçok şekilde iletişim kurulabilir. İletişimin alabileceği biçimlerin bir sınırı yoktur ve her iletişim biçiminin kendine özgü bir değeri vardır (Tenbrink, 2020: 169). Ancak iletişim aracı ne olursa olsun, söz veya kalem filtresinden geçerken, anlatıcı veya yazar tarafından birtakım estetik öğeler yüklenir. Mukarovsky (1970: 1), estetik öğenin, yani estetik işlev, norm ve değer unsurunun, insan ilişkilerinin tüm alanına geniş bir şekilde dağıldığını savunur. Sözü edebi bir üslupla – belirli bir estetikle – söyleme ustalığından doğan sözlü edebiyat, toplumların folklor bağlamı özgün edebi sanat biçimi olarak değerlendirilebilir. Sözle yapılan iletişim, konuşma veya diyalog, hem yazılı iletişimin ve/veya yazılı edebiyatın kaynak bağlamı, hem de “ortak yaşam anılarının arandığı, kaydedildiği ve korunduğu, aktif bir süreç olan ‘sözlü tarihin’ tamamlayıcı bir ögesidir” (Ritchine, 2014: 16).

Edebiyat, dil ile ifade edilen duygu ve düşüncelerin sanatsal dışavurumu olarak değerlendirildiğinde, sözlü edebiyat, söz konusu fikirlerin ilk oluşturulduğu özgün biçim olarak düşünülebilir. Dolayısıyla sözlü edebiyat veya sözle ifade, bir insanın özgün ve kirletilmemiş duygu ve düşüncelerinin, arzu ve özlemlerinin kelimelerle hayat bulduğu ilk folklorik düzey/unsur olarak tanımlanabilir. Öyle ise, insanın belirli bir zaman dilimindeki istek ve arzuları, tutkuları, özlemleri ve/veya önemseydiği değerler, o dönemi yansıtan sözlü anlatılarından anlaşılabilir; destanlar, halk hikâyeleri, şiirler veya şarkılarla sunulan sözlü sanatsal formlar, sosyal etkinliğe katılan kişilerin bilinç dünyasını resmeder. Bir başka deyişle, toplumların yaşam biçimi, estetik anlayışları ve önemseydikleri değerlere ait izler, bireysel ve toplumsal anlamda, en az kendileri kadar eski olan ve özgün folkloru yansıtan geleneklerde, tiyatral gösterilerde, sanatsal sözlü sunum ve anlatılarda bulunabilir. İletişim ve kültür çalışmaları alanında akademisyen bir uzman olan Della Pollock (2005: 2), *Sözlü Tarih Performansını Hatırlamak* (Remembering Oral History Performance) adlı eserinde, sözlü tarihin icrasının başlı başına bir dönüşüm süreci olduğunu, öznel olarak hatırlanan olayları somut bir belleğe dönüştürdüğünü ve bu belleği yeniden üyeliğe [ait olmaya] (re-mem-bering) taşıdığını savunur.

Folklor ve kültür arşivinden beslenen geleneksel bilgi dağarcığını yaşatan, koruyan, geliştiren, halka tanıtan ve özgün öğretilerle nesillere aktaran âşıklar<sup>1</sup> ve dengbêjler için toplum, kurgucu, anlatıcı, haberci, şair, hatırlatıcı, öğretici, sosyal yorumcu, hiciv ustası ve besteci gibi seçkin roller biçer. Albert B. Lord (1971: 13), sözlü geleneği yaşatan bu şairlerin sunucu, besteci ve icracı olduklarını, beste yapmanın, eser okumanın ve sunum yapmanın aynı eylemi işaret ettiğini belirtir. Sözlü gelenek sunumlarına katılan dinleyici veya izleyiciler, yani halk (folk), söz konusu kültürü aktaran sanatçıların takdir ölçüsünün makamıdır; bu nedenle, bu sorumluluğu üstlenmiş sanatçılar, halkın kültürel değerlerini korumayı bir görev olarak addederler. Folklor, kültür ve geleneksel öğretilerin içerdiği özgün değerlerin farkında olan katılımcılar, (dinleyici veya izleyiciler), icracılar tarafından sunulan şarkıları ve onların sosyal ve tarihsel bağlamlarını kendilerine

1 Köprülü (2004a: 137), 15. yüzyıldan sonra ‘ozan’ tanımının yerine Azeri ve Anadolu sahalarında ‘âşık’, Türkmen sahasında da ‘baksı’ ifadelerinin kullanıldığını aktarır.

ait hisseder ve kendilerini sözlü geleneğin bir parçası olarak görürler; yeri geldiğinde de beğeni veya eleştirilerini ortaya koymaktan geri durmazlar.

Toplum bireylerinin folklorik, kültürel ve geleneksel değerler için sahip olduğu farkındalık, modernizmin kafa karıştırıcı kültür müfredatıyla unutulmaya ve geçmişin nostaljik bir sayfası olarak anılmaya programlandığı gözlenmektedir. Alfred Smudits, *Müzik Sosyolojisine Giden Yollar* (Roads to Music Sociology) başlıklı eserinde, modern anlayışın çok yönlü değişim ve dönüşüm programıyla ilgili şu iddiada bulunur:

Politik anlamda modernite, Aydınlanma ve burjuva devrimleriyle, ekonomik anlamda ise sanayileşme ile başlar. [Modernite] kültürel anlamda, değerlerin çoğulluğunu, sekülerleşmeyi ve bireyin geleneksel yaşam kavramlarından kopuşunu ele alır. Sanat alanında ise, Rönesans'tan [bugüne olan süreç tartışılmalıdır]. Ancak güzel sanatlarda modernitenin başlangıcı, genellikle sanat eserinin özerk hale geldiği 19. yüzyılın ikinci yarısıdır. Bu anlamda "modern" kelimesinin kapsamı, oldukça basit bir dille "yeni" bir şey olabilir, daha önce var olmayan bir şey (Smudits, 2019: 8).

Smudits'in tespit ettiği perspektiften bakıldığında, modernleşmenin sosyolojideki yansıması, doğa üzerindeki kontrolün artması anlamına gelen 'ehlileştirmeyi' işaret ederken, kültür alanında, bilimin artan gücü ve baskın konuma gelen 'akılcılıkla', günlük yaşamın kontrol altına alınması anlamına gelir. Bu anlamda, ehlileştirme ile akılcılık arasında sıkı bir etkileşim söz konusudur. Toplumsal açıdan bakıldığında ise, "modernleşmenin işlevsel farklılaşmayı teşvik ettiği ve toplumu giderek artan sayıda görece, özerk alt sistemlere, alan veya dünyalara böldüğü göze çarpar" (Smudits, 2019: 9).

Söz konusu farklılaştırmadan doğan 'bireyselleşme', sonuç olarak bireyi, giderek daha fazla özerkliğe ulaştıran ve ortak sosyal değerlerden uzaklaştıran değişken bir kültür programına uymaya zorunlu kıldı. Ayrıca, teknolojinin dijitalleştirdiği yaşam şekli, modernitenin bireyselleşme programını teşvik ederek, insanların yüz yüze iletişim ve etkileşimini sağlayan sosyal ve kültürel etkinliklerin değer kaybına uğramasına neden oldu. Bu anlamda bir tür kültürel erozyona neden olan modernite, eğlendiren, hatırlatan, öğreten ve yüz yüze/canlı bir etkinlik olmasıyla, dinleyici ile icracı ozanlar ve katılımcıların kendi aralarında iletişim ve etkileşimini sağlayan sözlü gelenek, organik sunum ortamını yitirdi ve tarihin nostaljik sayfalarından biri haline geldi. Çünkü âşıklık ve dengbêjlik yaparak geçinen sözlü geleneğin icracıları – halk ozanları – canlı sunumlara talebin azaldığı bir toplumda hitap ettikleri izleyici kitleyi yitirdi. Yani, âşık [ve dengbêjler], "geçimlerini sağlamak için güvendikleri taşra halkını kaybetti" ve modern toplumlarda "alternatif pek çok eğlence biçiminin olması, âşıkların geçimlerini sağlamak için ikinci bir iş bulmalarını gerektirdi" (Başgöz, 1970). Âşıkların değer kaybına uğramaları ile ilgili bir başka tespit de şu şekildedir:

Panayırlarda, kahvehanelerde, düğünlerde, tek kelime ile, tüm umumî toplantılarda, eskiden daha sık rastlandığı hâlde, elli yıldan beri gittikçe azalan, içtimaî mevkilerini ve ehemmiyetlerini kaybeden bu âşıklar, Osmanlı İmparatorluğu memleketlerinde, hatta Tanzimat'tan sonra bile, XX. asır başlarına kadar, mühim bir meslekî zümre hâlinde devam etmekte ve imparatorluğun her tarafında bunlara tesadüf olunmakta idi (Köprülü, 2004a: 161).

Âşık ve dengbêjler, sahip oldukları özgün yetileriyle, sözlü geleneği yaşatmak adına adadıkları zaman ve emekle, sosyal etkileşime yaptıkları katkı ve bu geleneği yeni nesillere aktarmak

için gösterdikleri özveriyle benzer özelliklere sahip olan sanatçılardır. Ancak icra ettikleri sözlü sanatın içerdiği teknik özellikler, onlara ilham kaynağı olan sosyal ve edebi bağlam ve icra sanatı için tercih ettikleri dil bakımından ayrışabilmektedirler. Kültürel ve/veya bireysel farklılıklar olsa da, sözlü geleneklerin birtakım ortak özellikler barındırdığı açıktır; icracıların sahip olduğu özgün üslup, sanatsal öğreti ve dili kullanma ustalıkları; folklorik, tarihi, sosyal, dini ve ahlaki değerleri aktarmaları; canlı sunumla gerçekleşen sosyal etkileşim ve sıcak ortam, öne çıkan ortak özellikler arasında sayılabilir. Âşıklık ve dengbêjlik, sunum özellikleri açısından ele alındığında aşağıdaki faktörler ön plana çıkmaktadır: (1) İcracı; âşık ve/ya dengbêj, (2) izleyici veya dinleyiciler, (3) sunulan repertuarı oluşturan eserler, (4) saz veya müzik eşliği ve (5) icranın yapıldığı ortam. Bu çalışmanın amacı, âşık ve dengbêjlerin icra ortamlarında asli bir unsur olan dinleyicilerin, gelenekselleşmiş tutum ve davranışlarını karşılıklı olarak incelemek ve bu anlamda dinleyicilerin üstlendiği rolü belirlemektir.

### 1. Âşık ve Dengbêj: Sanatsal Unsurlar

Türk medeniyetlerinde sözlü edebiyat, Köprülü'ye göre (2004a), “on üç, on dört asırdan beri var olan yazıdan önce vardı;” “dil ilk oluşum aşamasından itibaren canlılığını koruyan sözlü edebiyat, yazının yaygınlaşmasından ve Türkler farklı medeniyet dönemlerine girdikten sonra da güçlü bir şekilde varlığını sürdürdü.” Temellerini Türk boylarının ozan-baksı geleneğinden ve Türklerin İslamiyet'e geçişlerinden sonra, zümre-edebiyatı öğretisinden alan âşık kültürü ise, Batı Türklerinin, oluşturmaya başladıkları yeni yaşam kültürünün yansıması olarak ortaya çıktı (Kaplan, 1985: 144; Ekici, 2004: 56). Başgöz (1970: 392), âşıkların sözü, sazı<sup>2</sup> ve sesiyle aktardıkları hikâyelerin yalnızca Anadolu Türkleri tarafından değil, İran ve Orta Asya'daki diğer Türk boyları tarafından da bilindiğini ve Türkmen ve Sovyet Azerbaycan halkları arasında da hikâye anlatıcılığının eski ve güçlü bir geleneğe sahip olduğunu ve bu gerçeğin aynı zamanda Özbekler ve Tatarlar için de geçerli olduğunu belirtir. Sözlü geleneğe asıl unsur olarak yer alan ve söz, ses ve özgün şiirleriyle geleneğe katkıda bulunan şair-icracılar, “âşık, saz şairi, halk şairi, çöğür şairi, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, Hak âşığı (Bâdeli âşık, Hak şairi)<sup>3</sup>, halk âşığı, meydan şairi ve kalem şairi” olarak tanımlandı (Köprülü, 1962: 9; Boratav, 1968: 340).

Âşıkların, Türk Halk edebiyatında yaklaşık 16. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan bir sanatçı tipi olduğunu aktaran Boratav, bu sanatçıların, eski destan geleneğini sürdürmenin yanı sıra, lirik sevdâ şiirlerini doğaçlama yetenekleriyle hem “dilden” hem “telden” okuyan ve sazı, sunumun ayrılmaz bir parçası kabul eden sanatçılar olduğunu belirtir (1969: 22). Köprülü ise âşık unvanı taşıyan ve çaldığı saz eşliğinde kendine veya başkalarına ait şiirleri icra eden şair-çalgıcıları saz şairleri olarak tanımlar (2004b: 23). Sözlü geleneğin temsilcisi, koruyucu ve icracısı ve çoğunlukla gezgin bir yaşam tarzı benimseyen âşık, kısmen de olsa geçimini hikâyeler anlatarak ya da âşık geleneğindeki türkülerini söyleyerek kazanan bir sanatçıdır. Bir âşık, orijinal şiir

2 M. Fuad Köprülü (2004a: 106-112), en eski Türk *baksı-ozanlarının sagular, destanlar* okunurken yahut diğer dinî ayinlerde kullandıkları en eski millî musiki aletin *kopuz* olduğunu, *kopuz'un*, şark ve garp Türkleri arasında asırlarca yaşadığını; yalnız Altay tepelerinde, Asya bozkırlarında, Çin İmparatorluğu içlerinde değil, Tuna boyunda, Macaristan ovalarında da Türklerin neşe ve elemine asırlarca arkadaş olduğunu belirtir.

3 “Maddî ve cismânî aşktan mânevî ve ruhanî aşk derecesine yükseldiklerini, saz çalıp şiir söylemeyi de ilâhî vasıtalarla -yani bir mürşidin, pirin yahut Hızır Peygamberin rüyada veya hakikatte tecellisi ile- öğrendiklerini anlatır. Görülüyor ki bunlar, halkın telâkkisine göre Hak Âşıklarıdır ve ilham kaynakları dâimâ İlahî'dir” (Köprülü, 2004a: 163).

besteleyebilir veya doğaçlama yapabilir. Her halükarda, diğer sanatçılar tarafından yaratılan halk türküleri ve şiirlerin geniş repertuarını bilir. Âşık, bir hikâyenin yazarı olabilir; bu durumda hem şiir hem de düzyazı bölümleri onun orijinal eseridir; bestelediği eserler sözlü aktarım sürecinde önemli değişikliklere uğrayabilse de onun adı, yazarı olarak onunla ilişkilendirilmeye devam eder (Başgöz, 1970: 391). Âşık tanımlamasının işaret ettiği işlevsel unsurlar ele alındığında, usta-çırak geleneğiyle yetişmiş olmanın, arşiv veya özgün eserleri saz eşliğinde sunmanın, sözünde ve sazında, doğaçlama ve atışmada usta, sunum sanatının gerektirdiği yetilerde ve âşıklık geleneğinin gerektirdiği musiki öğretilerde mahir olmanın ve geleneğin gerektirdiği bilgi birikimi ve ahlaki olgunluğa sahip olmanın ön plana çıktığını görüyoruz.

Kürt dili, tarihi ve edebiyatı ile ilgili akademik araştırmalarda, dengbêjlik geleneğinin, çeşitli tarihsel, sosyal, coğrafi ve kültürel nedenlerden dolayı, çoğunlukla sözlü bir edebiyatın mirasçısı olan (İzady, 2015: 175) Kürt dili ve kültürünün ansiklopedisi niteliğinde olduğu vurgusu hakimdir (Celil ve Celil, 2011: 5). Kürtçenin farklı lehçelerinde farklı tanımlamalarla anılan halk ozanları, (örneğin, *dengbêj*, *stranbêj*, *lawjebêj*, *goranibêj*, *çargar*, gibi) ile ilgili bilgi de kendilerinin temsil ettiği sözlü gelenek gibi sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarıldığını görüyoruz. Ancak Kürt dengbêjlerin Osmanlı sarayında kabul gördüğü tarihi vesikalardan anlaşılmaktadır; örneğin, Aşık Paşazade, Sultan Beyazıt Han döneminde (1360-1403) sarayda Kürt bir ozandan söz eder (Köprülü, 1934: 278). 16. yüzyılda, medrese eğitimiyle yetişen Melayê Cizîri, Ehmedê Xanî ve Feqiyê Teyran gibi âlimlerin yazdıkları dîvanlar ve yazılı edebiyata kazandırılan, sözle korunmuş destan ve halk hikâyelerin dengbêj ve/ya qesidebêj ozanlar tarafından halka sunulduğu söylenebilir. Nitekim İzady, çargar veya ozanların, yüzlerce sözlü eseri (çarğa), *Kela Dim Dim* ve *Mem û Zîn* gibi şiirsel destanları ve diğer popüler edebiyat eserlerini dinleyicilere ulaştırmak için geniş çaplı seyahatler yaptığını aktarır (2015: 177). 17. yüzyılda, Hizan Beyi Mîr Şeref'in dengbêji Selîm Silêmanî, Kîkan aşiret lideri Reşid Beyin dengbêji Ehmedê Fermanê Kîkî ve Reşkotan aşiretinden Filîte Kuto'ya dengbêjlik yapan Karapêtê Xaço dîvan dengbêjlerinden söz edebiliriz (Cebe, 2012: 1158). Sonraki yüzyıl ile ilgili sınırlı bilgiye ulaşılabılırken. 19. yüzyıla Evdalê Zeynikê'nin damgasını vurduğu söylemek mümkündür. Evdal, dengbêjliğe başlamadan önce karmaşık bir rüya görür ve rüyasında küçük darı taneleri kusar ve altı ay kadar karmaşık bir ruh halinden sonra 'kilam'<sup>4</sup> söylemeye başlar (Aras, 2018: 24). Dengbêjlik geleneğinde de 'rüya motifine' Evdalê Zeynikê'den (1860'lar) sonraki kuşaklarda rastlanmamakta; gelenek, usta-çırak öğretisiyle günümüze kadar ulaşmaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise Cumhuriyetin ilanının bey, şeyhlik ve ağalık kurumlarının kısıtlayan uygulamalarının dengbêjlik geleneği üzerinde olumsuz etkilerinden bahsedilebilir. Usta-çırak ilişkisinin halen işlediği bu zamanlar, radyo ve teybin icat ve yaygınlaşmasından sonra elektronik ortamlara doğru evrilmiş, böylece geleneğin icra ve aktarım biçimleri değişmiştir. Bu durum hem icracıların tanınmasına hem de sanatın yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemde çok sayıda önemli dengbêjin sahneye çıktığı görülmektedir (Kardaş, 2017: 41-42). Günümüzde ise dengbêj evleri ve çeşitli medya yapım araçları yoluyla bu gelenek devam ettirilmektedir.

Yetiştikleri sosyal ortamlara göre dengbêjler, Köy Dengbêjleri, Aşiret Dengbêjleri, Seçkin

4 Belirli bir öyküsü olan ve uzun hava formunda serbest ezgiyle icra edilen türkü.



aile (Mîr, Ağa, Bey, Şeyh vs.) Dengbêjleri, Gezgin Dengbêjler ve Tarikat Dengbêjleri (Qasîde-van-Dengbêjler) olarak sınıflandırılabilir (Kardaş, 2017: 32-33). Dengbêj kelimesi, “deng” ve “bêj” ifadelerinden oluşan birleşik bir isimdir; “deng”, “ses”, “bêj” ise “söylemek, anlatmak, seslendirmek, aktarmak veya iletme” anlamına gelir. Dengbêj, ses, söz ve sunum yetenekleri ve eser üretebilme kapasitesi açısından donanımlı, sözlü geleneğin icracı sanatçısıdır; bu anlamda “strîn” (şarkı söylemek) fiilinden türetilmiş “stranbêj” (şarkıcı, türkücü) grubundan ve genellikle eğlence amaçlı sunumlarıyla düğün ve çeşitli kutlama amaçlı toplantılarda musiki aletleriyle icrada bulunan “Mitirb” “Mitrib”<sup>5</sup> olarak tanımlan sanatçılardan ayrılır. Dengbêj, usta-çırak aşamasını geçtikten ve ustasından ‘icazet’ aldıktan sonra, ustası tarafından veya dinleyici halk kitlesi tarafından kendisine bir mahlas verilir. Doğaçlama eser okumada da belirli bir düzeye erişen dengbêjin, rakipleriyle yaptığı atışmalarda söz, ses ve sunum ustalığını dinleyici/izleyici kitleye kanıtlaması gerekir.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneğinde güçlü bir hafızanın rolü, en az diğer sanatsal unsurlar kadar önemli bir faktördür. İcra edilen güfte/eser sözleri, icracıların repertuarlarının temel kaynakları olan ezber metinlerdir. Âşık veya dengbêj, yeni bir eser öğrenirken, ustalıkla okuyacağı bir kıvama gelinceye kadar zihninde çalışarak sunumlarında pekiştirir ve tekrarladığı sunumlarda eser metnini ne kadar çeşitlendirirse çeşitlendirsün, bu ezber metne bağlı kalır. Ancak, her yeni seansa, icracının doğaçlama olarak geliştirdiği çeşitlilik, bir ozandan diğerine aktarılamayan özgün bir yeniliktir. Âşıklık ve dengbêjlikte sunum tarzı, estetik farklılık ve bireysel yorumlara göre değişiklik arz eder ve bu anlamda neredeyse her icracının kendine özgü bir tarzı vardır; ancak sıklıkla tekrarlanan eserlerin sunumunda kalıplaşmış ifadelerle oluşan paralellikler olabilmektedir. Ozanların kişisel eğitim düzeyi toplumdan topluma, yöreden yöreye, bireysel veya ailevi yaşam koşullarına göre değişiklik arz eder, ancak sözlü geleneğe ilgili temel öğretim şekli usta-çırak geleneğidir.

Âşıklar teşkilâtında da çıraklıktan başlayarak Ayık oluncaya kadar geçirilmesi icap eden birçok dereceler vardı. Bilhassa, büyük, şöhretli âşıkların etrafında, saz şairliğine meraklı, istidatlı birçok gençler çırak olarak toplanırlar, üstattan mahlas -yani şiirlerinde kullanacakları bir ad- alırlar, âşık olmak için zarurî olan edebî ve mesleki terbiyeyi gördükten sonra fasıllara girmeye başlarlar, memleket içinde uzun seyahatlere çıkarlar, nihayet âşık olurlardı (Köprülü, 2004a: 170).

Bu öğretilere ek olarak, âşık ve dengbêj adaylarının ozanlık yeteneği olan yakın veya uzak akrabalarından birini usta olarak benimsemesi ve onun telkinleriyle yetişmesi mümkündür; anne, baba, büyükbaba, hala, dayı, ağabey bu sanata hevesli olan genç kuşağa ustalık yapabilir. Kimi ailelerde âşıklık ve dengbêjlik aileden gelen bir görenek olarak da sürdürülebilmektedir.

Öyle anlaşılıyor ki, dinleyici veya izleyici kitlenin dikkatini cezbeden, beğeni ve onayını kazanan güzel bir sese ve sesini sözlü icra için kullanabilme yetisine sahip olmak âşıklık ve dengbêjliğin olmazsa olmaz koşuludur; ancak âşıklık geleneği için sunuma eşlik eden saz ustalığını da unutmamak gerekir. Dengbêjlik geleneğinde, genel anlamda sazda ustalık izleyici tarafından

5 Evliya Çelebi, *Seyahatname*'nin dördüncü cildinde “mutrib” tanımlamasının “sazende” anlamına geldiğini belirtir. (Kahraman ve Dağlı, 2010: 69) “Mitirb” veya “mitrib” daha çok Batman ve Cizre bölgelerinde düğün veya eğlence amaçlı kutlamalarda, müzik aletleriyle birlikte, grup veya bireysel olarak müzik icra eden ve bunu bir geçim kaynağı olarak sürdüren sanatçı kesimidir. Bkz. N. Keskin, *Müzik, Anlatı, Kimlik: Tür-Abdin’de Bir Anlatım Biçimi Olarak Mitriblik*, Gece Kitaplığı, Ankara 2016.

kabul gören bir unsur olsa da örneğin, Serhat bölgesi<sup>6</sup> dengbêjliğinde saz eşliğinin ikinci planda kalan bir öge olduğu söylenebilir.<sup>7</sup> Âşık ve dengbêjin sesinin tonu, rengi ve diğer karakteristik özellikleri ne olursa olsun, ezgiyle buluşturduğu sunumların anlaşılabilir olması dinleyicinin önem verdiği bir öğedir. Âşık ve dengbêjlerin, sözlü geleneğin oluşturduğu arşiv eserleri icra edebilmenin yanı sıra, doğaçlama yetenekleri ve irticalen eser besteleyebilme hünleriyle de dinleyicilerin takdirini kazanmaları gerekir. Bu kişiler, içinde yaşadığı dönem veya öncesinde yaşanmış bir olay ile ilgili eser besteleyebilmeli ve bestelediği eserde, tema ve metnin/güftesinin icra ezgisiyle uyumlu olma ustalığını gösterebilmelidir. Sanatsal yetenek, bilgi birikimi, doğaçlama eser okuma, atışma ve sunum ustalığının yanında, gelenek görenekleri ve toplumsal değerleri bilen ve uygulayan bireyler olmaları beklenir. Tarih, din, ahlak ve sosyal konularda bilgi sahibi olmaları, metanetli, ağır başlı ve sabırlı bir kişiliğe sahip olmaları, giyim kuşam konusunda titiz olmaları ve seslerini olumsuz etkileyen davranış ve ortamlardan uzak kalmaları, temsil ettikleri sanatın gerektirdiği unsurlardır.

## 2. Âşık ve Dengbêj İcralarının Dinleyici Rolü

Âşık ve dengbêjler aracılığıyla yaşayan sözlü gelenek, topluluk deneyimi, insanın hayal gücünün bileşenlerinden yararlanma, dinleyiciyi ahlaki veya dini bilince yönlendirme, olgun, merhametli veya hicivli bir tutuma teşvik etme, hatırlama, tartışma veya diyalektik yoluyla öğrenmede, dinleyici kitleyi geçmiş ya da şimdiki zamanda dengeli bir sakinliğe yönlendirmede etkin bir edebi sanat alanıdır. Geleneğin içerdiği tüm aktiviteler, dinleyicilerin yanıtlarını/tepkilerini almak ve/veya eğlenmek/eğlendirmek adına yapılabilir. İnsan, sebebi ne olursa olsun, algılamadan zevk alma hissine sahiptir; görmeyi, duymayı, bilinci, aklı, zekâyı ve duyguları sıradanın ötesinde kullanmak entelektüel bir düzey olarak düşünüldüğünde, insan merkezli söz, ses, sunum ve müzik bileşiminden oluşan sözlü geleneğin “insanların yaşamlarına anlam ve farkındalık katan ve bilişsel açıdan yeniden yapılanmaya destek olan” (Bruscia, 1998: 1–2) bir tür psikoterapi niteliğinde olduğu düşünülebilir. Tarihsel açıdan bakıldığında ise, toplumların sözlü tarih ve geleneklerinin, toplantı evlerinde gerçekleştirilen resmi konuşmaları, özel tartışmaları ve kültürel ritüellerle tekrarlanarak hatırlanan öğretileri kapsadığı ve yalnız hafızalara değil, yaşam alanlarının estetik yapılarına, el sanatlarına ve insanların üzerinde taşıdığı sembolik motif ve imgelere yansıtıldığı gözlenir. Birçok birey için bu fiziksel mekânlar geçmişi aktarır, gelenekleri yansıtır ve yeniden üretir; bu nedenle, sözlü geleneklerin gerçekleştirildiği bu mekânlar, ataların ve sözlü tarihin yaşam ortamları ve somutlaşmış şekilleridir (Mahuika, 2019: 43).

Âşık ve dengbêjlerin icra ettiği sözlü gelenek, dolaysız bir iletişim ve etkileşim faaliyetidir; hitap eden ile muhatabın yüz yüze olduğu, icracı ve dinleyicilerin birbirini gördüğü, duyduğu, dokunabildiği ve performans ilerledikçe karşılıklı etkileşim içine girdikleri sosyal bir ortamdır. Ayrıca, sunulan lirik eserler, “aynı ortak duygulara ve aynı gerçeklere dair bilgiye sahip, aynı medeni seviyede olan ve dünya fenomenlerini benzer ve tipik bir şekilde yorumlayan topluluktan oluşan dinleyiciler için tasarlanmıştır” (Suchoff, 1976: 206). Bu nedenle, canlı sunumlar, katılım-

6 Ağrı, Patnos, Bitlis, Muş, Malazgirt, Erzurum ve Van illeri Dengbêjlerin “Serhat bölgesi” olarak adlandırdıkları bölgedir.

7 Izady (2015: 456), halk şarkılarının, eşlik eden müzik enstrümanları olmadan, yalnızca güftenin söylenmesinden ibaret olabileceğini, bu durumda, icracının (dengbêjin) bir “şarkının” (kilamın) melodik ayarını yapmak için, lo lo veya le le gibi tek heceli sözcüklerle şarkının icrasını müzikal anlamda dengelediğini aktarır.



çılar arasında sevinç, hüzün, heyecan veya kaygıya neden olabilir; icracı ozanlarla izleyiciler ve izleyicilerin birbirleriyle olan iletişimlerinde, beğeni ya da eleştirilerin dile getirildiği geri dönüşler olabilir. Olumlu ya da olumsuz tepkiler devam ederken, bir âşık veya dengbêjin başarısı, dinleyicilerin ilgisini çekme ve bu ilgiyi sürdürübilme yeteneğine bağlıdır; icracı dinleyicilerin tepkilerini dikkate alır ve ortama uygun yanıtlar verir. Sözlü gelenekte gerçekleştirilen faaliyetlerin tümü, âşık veya dengbêjin, kişisel yetenekleri, sunum sanatındaki ustalıkları ve gelenekteki deneyimleriyle, dinleyicilerle kurdukları istikrarlı iletişim ve onların onay ve beğenilerini kazanmaya dayalıdır. Sanatçı, dinleyicilerden sıkılma belirtileri aldığında, onları heyecanlandıracağını bildiği farklı bir temaya geçiş yapar; bu anlamda deneyimli icracı, dinleyicilerinin duygularını tanıma becerisine sahiptir. Böyle bir ortamda izleyicinin kapasite ve bilinç düzeyinin önemli olduğunu da belirtmek gerekir. Sözlü eserlerin sunulma biçiminde, gelenekler arası birçok çeşitlilik olabileceği gibi, dinleyicilerin tepkilerinde de kültürel veya geleneksel bağlamdan kaynaklanan farklılıklar söz konusudur.

Ben Amos, dinleyicinin ister çocuk ister yetişkin, erkek veya kadın, istikrarlı bir toplum veya tesadüfi bir grup, folklor bağlamı eserin türünü ve sunum şeklini etkilediğini belirtir (1971: 4). Çünkü sözlü gelenekte dinleyici, sözlü sunumların ayrılmaz bir parçası ve hitap edilen kitle olarak vazgeçilmez bir role sahiptir. İcracının anlaşılma ve beğenilme beklentisinin kaçınılmaz olduğunu aktaran Lauri Honko, dinleyicilerin sunucu için ilham ve isteklendirme kaynağı olduğunu, icracı ve dinleyici arasındaki diyalog düzeyinin, dinleyicinin, performansa dahil edilecek kadar ileri gidebileceğini belirtir (2000: 26-27). İzleyici kitle, karma veya yalnız erkeklerden oluşabilir; ancak bu durum sunumun yapıldığı yere ve sosyal ortama göre değişiklik arz eder; sınırlamalar daha çok özel mekânlarda yapılan sunumlar için geçerlidir. Pek çok farklı şekilde gerçekleştirilen sunum etkinliklerinin yeri – yerel, ulusal, resmi veya özel ortamlar – ve ana teması dinleyici faktörünü etkileyen önemli bir öğedir. Honko, sunum yerinin fiziksel olduğu kadar, psikolojik ve ideal değerler içeren sembolik bir platformun ruhunu taşıdığını savunur (2000: 27). Her sunum seansı normalde tek bir bölüm üzerinde yoğunlaşsa da bunun geniş bir kültür dağarcığının küçük bir parçası olduğu, hem icracı ozanlar hem de izleyiciler tarafından bilinen bir gerçektir.

Anlatılardaki karakterler ve olay örgüsü, dinleyiciler tarafından gerçek hayat hikâyesi olarak görülür; olayların belirli bir mekân ve zamanda gerçek karakterler tarafından yaşandığına inanılır. Bazı coğrafi konumların isimleri, tarihsel kişilikler ve topluluk isimleri aslında gerçek olabilir. İsimler gerçek kişilerin veya yerlerin isimleri olmasa bile, âşık, dinleyicisini karakterlerinin geçmişte bir ara veya bilmedikleri bir ülkede var olduğuna ikna etmeye çalışır (Başgöz, 1970: 392). İzleyici veya dinleyicilerin performans üzerindeki etkisi bir tür sosyal kontrol olarak tanımlanabilir; çünkü sunum ortamında bulunan katılımcılar hem birbirleriyle hem de atalarının yaşadığı tarihsel ve kültürel bağlarla bir tür temasa geçerler. İzleyiciler, geçmiş olayların yeniden canlandırıldığı sunuma katıldıklarında, kendi dünyalarının atalarının bir devamı olduğunu ve onların gerçekleştirdiği kahramanlıkların yaşatılmasına katkıda bulduklarını hissederler. Çoğu zaman, sunulan bir eserlerin içeriğinde, içinde yaşanan dönemde sahip olunan değerleri meşrulaştıran bir öykü vardır. Bu unsur, sözlü sunumların didaktik yönünü yansıtır; katılımcılar, kahramanları model alabilir ve talihsizlikleri veya başarılarından ders çıkarabilirler.

Sunulan sözlü eserlerin çoğu dinleyiciler tarafından bilinen, sunumlarda defalarca duydukları eserlerdir. Eserlerin içeriğindeki karakterler, olaylar ve ana temaların çoğu yeni değildir ve hikâye şeklindeki kimi anlatıların içerdiği şarkılar, aşına oldukları güfte ve ezgilerden oluşur. Bu nedenle, her sunumda aşıklar geleneksel çerçeveye zarar vermeden anlatıma yeni unsurlar eklerler, böylece izleyicinin sıkılmaması sağlanır. Dolayısıyla, âşık, her anlatımda hikâyeyi yeniden şekillendirme becerisine sahip olmalıdır (Başgöz, 1970: 398). Alan Dundes, Milman Parry (1902-1935) ve Albert Lord'un (1912-1991) destan okuyucuları ile ilgili yaptıkları araştırmada, icracıların destan metinlerini kelimesi kelimesine ezberlemediklerini, bunun yerine, her sözlü performansta, standart veya "formüsel" ifadelerle doğaçlama cümleler ekleyerek sundukları keşfedilmiştir (2003: 16). Ancak her sunumu farklı ve eğlenceli kılan yalnızca âşığın bölümleri yeniden düzenleme ya da hikâyeye yeni temalar katma yeteneği değil, aynı zamanda, kendi duygularını, endişelerini ve özelemlerini de harmanlama becerisi ve dinleyicileri de kendi duygularını dile getirmeye teşvik etme yeteneği gerektirir. Âşık, anlatılara bilmeceler, atasözleri, fıkra veya anılarını ekleyebilir veya izleyicinin olduğu kadar, o an kendi duygularına da uyan, yeni bir sunum seyri belirleyebilir; izleyici genellikle bu tür aralara katılır ve icracı ve izleyici arasında samimi bir etkileşim gerçekleşir. Örneğin, âşık kahvehanelerinde, izleyicinin âşıkları jestlerle, sevinç ya da hüznü içeren sözlerle ifade ettiği bir atmosfer vardır ve bu sosyal konum, izleyici katılımını teşvik eden ve içten/doğaçlama katkıların oluşmasını sağlayan bir ortamdır (Başgöz, 1970: 398).

İzleyici, sunulacak eserlerin içeriğini hatırlamanın yanında, onların bir icracı tarafından dile getirilişini, sunuş biçimini izlemeye, duymaya, öğrenmeye ve öğrenirken eğlenmeye gelir. Aslında aktarılan bilgi bir başka şekilde de öğrenilebilir. İzleyici, canlı sunuma, yalnızca ders dinlemek için gelmez, eğlenmek, hoşça vakit geçirmek ve diğer dinleyicilerle iletişim kurmak ister; onarsız gerçekleşmeyecek ortak bir paylaşım için oradadır. Sözlü sanat hem sanatçı hem de okuyucu, dinleyici ve/veya izleyici için aktif ve karşılıklı bir iletişim gerektirir ve bu karşılıklı iletişim ve etkileşim seansın/yapıtın değerini etkileyen bir öğedir. Ozan ve izleyici arasında etkileşim yoksa, performans zayıf demektir; ancak böyle bir ortamda bulunan izleyici "müşteri her zaman haklıdır" ifadesindeki özgürlüğe sahip değildir. Susanne Langer, *Duygu ve Biçim: Bir Sanat Teorisi* (Feeling and Form: A Theory of Art) adlı eserinde, canlı sunumun izleyiciye kattığı değerlerle ilgili şu yorumu yapar:

Edebiyat, yaşam imgesini sanal bellek düzeyinde yansıtır; dil onun temel malzemesidir, kelimelerin sesi ve anlamı, tanıdık veya alışılmadık kullanımları ve sıralanışları, hatta basılı sayfadaki sunumları ve olayların meydana gelişi hayatın yansımaları olarak yansıtılır; – kelimelerin formüle ettiği gibi tamamlanmış ve yaşanmış – geçmişte kalmış olaylar. Ancak drama, [canlandırma] şiirsel yansılamayı farklı bir ışıkla sunar: gerçekler veya 'olaylar' henüz bitmemiştir, ancak insanoğlunun anlık, görünür tepkileri hayatın görünüşünü oluşturur. [Canlı sunumun] temel soyutlaması, canlandırılıyor olmasıdır, ancak [geçmişe değil] geleceğe yöneliktir ve gelecek ile ilgili şeyler [olgular] her zaman harikadır (Langer, 1953: 306).

Canlı sunumda algı, meydana gelebilecek olan değil, olan şeydir; dinleyicilerin izledikleri, dinledikleri ve hissettiklerinin yanıtıdır. İracı ve dinleyiciler arasında kurulan iletişim, dinleyicinin sunulan bağlamın içine atlama arzusunu doğurması ve icracının bunu anlamasıdır. Bir izleyicinin doğuştan sahip olduğu hissetme yeteneğini tanımlayan 'empati' dinleyicide uyandı-

rılan birincil öğelerdendir. Gerekli dengenin oluşturulması ancak dinleyicinin ilk etapta empati/ sempati duymasını sağlamkla mümkündür.

Sunum içeriklerinde gerçek ve kurgu belirsiz kalabilir; dinleyicilerin tepkisi, anlayışları ve olası duygu gerginliğinin hesaba katılması gerekir. Belirsizlik ve kararsızlıktan kaynaklanan kaygı, çok yararlı bir gerilim yaratabilir; bu sunucu ile izleyici arasındaki etkileşimin olası kaynaklarından biridir. Çünkü karşıt duygular, sunulan eserlerde olduğu gibi gerçek yaşamda da vardır, ancak sunumu yapılan eserlerde izleyicinin ahlak anlayışına ters düşebilir, çünkü canlı olarak sunulan olaylar, daha güçlü ve nesnel bir üslupla sunulur. Bir karakterin bakış açısı, tercih veya seçimleriyle ilgili kuşku, beklenti ile gerçek arasındaki fark ve içerik ile gerçek arasındaki kopukluk, izleyicinin ilgisini çeken unsurlardır. Ancak ortamın niteliği ve sunulan eser ne olursa olsun, izleyici aktarılan olaylara duyduğu yakınlığı hissetmelidir; çünkü izleyicinin zihni, dramatik geçmiş ile şimdiki zaman arasında uygun bir bağlantı sağlar. Bu anlamda, hayal gücüne dayalı bir esneklik de söz konusudur; sunumun içeriği, yer ve zamanın izleyicinin karar verdiği kurallara göre yayılmasına izin verir. Bir sözlü eser hayatın bir veya birkaç sayfasını temsil eder ve icracılar aracılığıyla gün yüzüne çıkarılır. Bu konuda, sunum tarzı oyunun kurallarını ortaya koyan öğedir.

Sunum mekânının, dinleyici/izleyici kitlenin bilinç düzeyini, dolayısıyla icracılarla oluşacak iletişim ve etkileşimin dozunu belirleyen önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Köprülü'nün, şehirlerde yaşanan âşıkların toplantı ve sunum mekânları ve dönemin sözlü gelenek ortamıyla ilgili tespitleri dikkat çekicidir:

Şehir ve kasabalarda, kahvehane, bozahane ve meyhane gibi mekanlar, çeşitli sosyal tabakaların katıldığı umumi yerlerdi. Bazı büyük kahvehanelerde çalgı ve köçek takımları da bulunurdu. İşte, bu kahvehanelerden bazıları, bilhassa âşıkların toplantı yerleri idi. Onlar, belli mevsimlerde buralarda toplanırlar, sazlarla şiirler terennüm ederlerdi. Büyüklerin ve zenginlerin konaklarında, saraylarında da çöğürçülere tesadüf edilirdi. Hükümetin kontrolü altında muntazam bir teşkilâta malik olan bu âşıklar, panayırlar gibi geçici toplantı yerlerinden kurulan kahvehanelerde bulunurlar, memleketi dolaşırlar, tekkelerde - ve bilhassa her köşeye dağılmış olan Bektaşî tekkelerinde, - büyüklerin ve zenginlerin konaklarında misafir olurlardı. (Köprülü, 2004a: 169)

Köylerde, göçebe ve/veya yarı-göçebe aşiretler içinde yetişen âşıklar ile şehirli âşıklar arasında önemli bir farklılık olduğunu belirten yazar, köy âşıklarının asıl halk edebiyatına daha yakın olduğunu, içinde yetiştikleri ve hitap ettikleri köylü sınıfının duygu ve dileklerine tercüman olduklarını ve klâsik şiirin etkisini yansıtan arûz vezninden uzak kaldıklarını aktarır (Köprülü, 2004a: 171). Bu bilgiden hareketle, âşık ve dengbêjlerin yetiştikleri sosyal ortam, edindikleri öğretinin sanatsal düzeyi, sunum üslupları ile hitap ettikleri izleyici kitle arasında bir bağ olduğu anlaşılmaktadır ve icracı ozanların bu anlamda dinleyici kitlenin sahip olduğu sosyal ve entelektüel unsurları dikkate almaları gerektiği anlaşılmaktadır.

Âşık ve dengbêjlerin eser dağarcığının ilk sırasını oluşturan 'destan', dinleyicilerle yüz yüze yapılan canlı sunumlarda zamansal açıdan geniş bir hacim içeren ve sözlü olarak nesillere aktarılan eserlerdir. Edebi tür açısından geniş bir yelpazeyi içine alan ve bir toplumdan diğerine farklılık gösteren destan, tarihsel olayları anlatan uzun bir anlatı şiiri olarak tanımlanır (Foley, 2005: 46). İlahi veya tarihi efsanelerdeki kahramanların mücadelelerini aktaran Dede Korkut, Battal Gazi,

Köroğlu gibi destanların, toplumların ilk edebi mahsulleri olarak kabul edilen anonim eserlerdir (Boratav, 1931: 15). John Miles Foley, *Antik Destanın El Kitabı* (A Companion to Ancient Epic) adlı eserde, destanı, "... yazar ve okuyucu veya icracı ve dinleyici arasındaki iletişimi sağlayan aracı anlatı" ve sonraki nesiller için de "önemli bir kültürel bilgi dağarcığı" olarak tanımlar (2005: 10). İzleyici ya da dinleyici kitle, sözlü gelenek dağarcığındaki eserlerin canlı performanslarla sunulmasında ve eserlerin özgünlüğünün korunmasında belirleyici bir role sahiptir. Danimarkalı halk bilimci Axel Olrik (1999: 112), belirli bir sözlü anlatının yazılı alana geçtiğinde, özgün karakterini kaybetme eğiliminde olduğunu öne sürer. Yazı dilinin aktarmadığı ve canlı sunumlarla korunduğu düşünülen öğelerin, aslında, bir anlamda, izleyici kitlenin beklentilerini karşılayan öğeler olduğu anlaşılmaktadır.

Destan öğelerinin azaldığı ve masal özelliklerin ağır bastığı halk hikâyeleri, sözlü geleneğin repertuarında bulunan başlıca eserlerdendir. Halk hikâyelerinin, kimi zaman tarihi isimlerden esinlenerek, kimi zaman da bir lakapla anılan kahraman veya kahramanların isimleriyle oluşturulduğunu aktaran Boratav (1931: 18), *Leyla ile Mecnun*, *Ferhad ile Şirin*, *Vamık ile Azra*, *Aşık Kerem*, *Aşık Kurbanı*, *Aşık Garip*, *Karaca Oğlan* ve *Emrah ile Selvi Han* gibi Halk hikâyelerinin destan ve masallarla karşılaştırıldığında, içeriklerinin korunmuş olduğunu ve olay örgülerinin geçtiği yerlerin dinleyicilerce bilinen yerler olduğunu belirtir. Halk hikâyelerinin dinleyicilere geleneksel bir formülle aktarıldığından söz eden Başgöz, (1) izleyiciye saygılı bir selam verilmesi; (2) hikâyenin geleneksel bir hikâye olduğundan ve daha önce hangi ünlü âşıktan alındığından söz edilmesi ve (3) aşığın yalnızca bir aktarıcı olduğunu ifade etmesiyle başladığını belirtir. İcracıların hikâyeleri aktarmada geleneksel tarzı önemseyip uygulamaları, hem icra ettikleri sanatın geleneksel kurallarını bildiklerini hem de izleyicilerin beklentilerini önemsediklerini ortaya koymaktadır. Âşıkların sunumlarına esas eser ile bağlantısı olmayan birkaç şarkıyla başlamalarının bir gelenek olduğu ve bu tanım şarkılarının iki, üç veya dinleyicilerin istediği sayıda olabileceği bilinmektedir (Başgöz, 1970: 397). Bu bilgi, izleyicilerin sözlü sunumların başlangıç ve seyrini belirleyeceğini doğrular niteliktedir.

Âşık ve dengbêj sunumlarında kimi zaman dinleyici sunumun bir parçası olur ve icracının doğaçlama yeteneğini göstermesine aracı olan bir 'es' olarak kullanılır. Dinleyicilerden birine övgü içeren sözler söylemek âşık sunumlarında gözlemlenebilir; âşıklar şiirlerini çok az değişikliklerle herkese kolayca adapte edebilir, bu tarzı ünlü bir insanı karşılamak veya onu övmek için de kullanabilirler (Başgöz, 1970: 404). Boratav, 1940'larda kaleme aldığı "Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri" başlıklı yazısında, âşık ve izleyiciler arasında gerçekleşen iletişim ortamında, izleyicilerin sunuma katılarak aktif bir rol almalarını örneklediren ilginç bir gözlemi aktarır:

Hikayeyi yalnız âşık anlatır, ama hikâyeye girmeden önce veya hikâye bittikten sonra, hatta hikâyenin orta yerlerinde de, âşık hikâyenin türkülerini ve bu türkülerin sonunda veya kıta aralarında bayatılarını söylerken, mecliste bulunanlardan sesi güzel olup makamlarıyla türkülerini söylemesini bilenlerin coşup âşıka katıldığı çok olur. Dinleyicilerin bazıları, dinleyiciler arasında güzel sesli ve türkü makamlarına aşına kimseleri kıskırtıp onlara söyletirler; böylece fasıl normal süresini aşar ve sanatkar dinleyicilerin âşıkla nöbetleşe, türkü faslını devam ettirdikleri olur. Bu, biraz da, âşıkın heyecanını etrafa sirayet ettirecek bir haleti ruhiye taşıyıp taşımamasına, mecliste bulunanların keyiflerine ve neşelerine bağlıdır. Bu fasılların çok canlı ve neşeli örnekleri, muhakkak ki, mecliste hikâye anlatan ayarında bir sanatkar

aşkın bulunduğu zamanlarda görülür. Biz bulunduğumuz toplantılarda böylesine rastlamadık. Yalnız, kendi halinde dinleyicilerden coşup, hatta aşkın elinden sazını da alarak, onunla yarışa çıkanlar gördük (Boratav, 1947: 87).

Sunumlara katılmak, genç yeteneklerin toplumun önünde deneyim kazanmalarını sağlamak ve icracı sanatçıya hitap ettikleri kitlenin düzeyini göstermenin yanında, dinleyiciler, âşık ve dengbêj oturumlarında, sosyal değerlerin hatırlanması ve tartışılmasına da zemin hazırlarlar. Aile büyüklerine, anneye ve babaya saygı, genç kuşağın kültürel ve ahlaki değerlere bağlı olarak yetiştirilmesi, aşkın neden olabileceği keder ve sıkıntılar, yoksulluk ve çaresizliğin yükü ve servetin gücü, ozan ve dinleyicilerin sıklıkla yorum yaptığı ve dikkati ve tepkilerini gösterdikleri konular arasındadır. Çünkü insanlar bu tür ortamlarda, ortak zevk ve sorunlar üzerinde kendilerini ifade etmeye hazır hissederler. “Zaman zaman âşık, dinleyicisine sadece toplumun ahlakı değil, siyaset, tarih ve coğrafya üzerinden de hitap eder” ve sözlü geleneğin halk için önemli bir bilgi edinme kaynağı olduğunu hatırlatır (Başgöz, 1970: 400). Bu işleviyle “anlatının asıl etkisinin,” Foley’in tanımladığı gibi, “eylemle ilgili olduğu hem düşünmeye hem de açıklamaya fırsat verdiği” (2005: 46) görülmektedir. Ancak sunumlara katılanlar, öğrenen ve öğreten veya düşünen ve düşündürten standart bir izleyici kitlesi değildir.

... gerilerde, masasız sıralar veya iskemleler üstünde, birbiri üzerine binmiş vaziyette oturan, kimi de ayakta kalan, saatlerce bu rahatsızlığa katlanan kalabalık dinleyici kitlesi: hikayelerin asıl meraklı ve sürekli dinleyicileri bunlardır. Bunlar, çoğu genç veya orta yaşlı, tek tük ihtiyar, fakir veya orta halli esnaf, çırak, kalfa, işçi, çiftçilerdir;... Yersiz yer yüzünden, zaten pek fazla gelir getirmeyecekleri de muhakkak olan çocukları içeri almıyorlar, ama bunlar, içeri girip hikâye dinlemek isteğiyle, kapının önünde gürültü etmekten geri durmuyorlar. Öyle görülüyor ki, Kars bölgesinde halk hikayeleri dinlemek, hala büyük bir ihtiyaçtır (Boratav, 1947: 87-88).

Boratav’ın betimlediği izleyici ortamına benzer resimleri, çocukluğumda<sup>8</sup> (1970’ler) evimize konuk olarak gelen Patnos’lu Dengbêj Heci Abdulkerim’in sunumlarını dinlemek için toplanan dinleyici kalabalıklardan hatırlıyorum. Dengbêj Heci Abdulkerim dönemin ünlü ve sevilen dengbêjlerindendi. Dedemlere genellikle yılın harman zamanı gelir, birkaç gün misafir kaldıktan sonra, kendisine ikram edilen hediyeler için teşekkür ederek köyden ayrılırdı. Dengbêjin geldiğini duyan komşu ve köylülerin pek çoğu, hemen her akşam, iş mevsiminin verdiği yorgunluğa rağmen, onun sunumlarını dinlemek için misafir odasında toplanırdı. Kadın, gelin ve kızlar, konuklara gerekli hizmeti yaptıktan sonra, çocuklarla birlikte misafir odasının salonunda dinletiyeye kulak verirlerdi. Misafir odasının belirli bir oturma düzeni vardı. Dengbêj, ev sahibinin onun rahat edeceğini düşündüğü yerde otururdu, etrafında aileden ve ahaliden büyükler, odanın kapıya yakın yerlerinde çay ve benzeri ikramlar için hizmet eden gençler yer alırdı. Hemen her akşam odanın kapasitesini aşan bir misafir yoğunluğu olurdu. Akşam yemeği yenip çay içildikten sonra, dengbêjin önüne kaydetme özelliği olan bir teyp ve bir bardak dolusu ılık şerbet konurdu. Dengbêj, sunumuna konukların okuması için ricada buldukları parçalarla başlardı. Dengbêjin sesini duyan komşuların kadın, kız ve gelinleri misafir odasının pencerelerinin önüne doluşurlardı. Oturuma sonradan katılan konuklar sessizce oturan konukların arasına sıkışır, ayrılmak zorunda olanlar, sunumun havasını bozmamaya dikkat ederek ayrılırdı. Gecenin geç vakitlerine kadar devam eden

8 M. Metin BARLIK.



dengbêj sunumuna, zaman zaman çay ikramları ve ibadet öğünleri için ara verilirdi. Bu aralar aynı zamanda komşuların birbirleriyle sohbet edip hal hatır sordukları kısa aralardı. Sunumun tadına doymayan konuklar, vaktin çok çabuk geçtiğinden yakınlıkla, devamını bir sonraki akşam dinlemek üzere evden ayrılırdı.<sup>9</sup>

Âşık ve dengbêjlerin aktardığı eserler izleyici/dinleyici kitlenin ve onların mensup olduğu halkın duygu ve özlemlerini ve yaşam kültürlerini yansıtan eserlerdir. Gündelik yaşamın hemen her parçası dengbêjlerin kilamlarında (uzun hava formunda şarkı, türkü) yer alabilir. Dengbêjler, doğanın güzelliğini, mutlu ve hüzünlü hatıraları, gizli veya herkesçe bilinen aşkları, kavgaları, ihanetleri, kahramanlık ve yenilgileri, övgü ve yergileri özgün ezgilerle besteledikleri eserlere dönüştürerek izleyicilere aktarır. Bu eserler, söz söyleme sanatı ile seslendirme ve sunum sanatındaki tekniklerin bir arada kullanıldığı formlardır. Çünkü sözlü bir eser veya hikâyeyi izleyicilere sunmak, yalnızca belirli bir melodiyi seslendirmekle kalmaz, aynı zamanda, sunum esnasında sözlü anlatım tekniklerinden de yararlanmayı gerektirir. Kimi sunumlarda izleyici/dinleyiciler “anlatılan ve/veya müzik eşliğinde icra edilen eserlerin içeriklerinin belirli bir kısmını kavrayamayabilir, ancak geleneksel terminoloji onları dolaysız bir bağla birbirine bağladığından eserlerin yüzeysel anlamlarına aşınadılar (Adorno, 1969: 39).

### Sonuç

Sunum dilleri farklı olsa da aynı tarih, inanç, coğrafya ve sosyo-kültürel bağlamları paylaşan toplumlara ait sözlü geleneğin temsilcileri olarak aşık ve dengbêjlerin, geleneğin gerektirdiği bireysel yeti, sanatsal yeterlilik, kişilik unsurları ve kültürel hedefler bakımından benzer özellikleri taşımaları gereken sanatçılardır. Çünkü yüzyıllar boyu birlikte yaşamının sağladığı koşullar, baskın kültürün etkinliğinin dozu fazla olsa da karşılıklı iletişim ve etkileşimin kültürel ve sanatsal yansımaları, her iki geleneğin söz, ses, saz ve sunum ustalığını aynı kriterlerle değerlendirmeyi sağlamıştır. Her iki kültüre ait sözlü gelenek ile ilgili incelemeler göstermektedir ki, aşık ve dengbêjlerin bölgesel veya ulusal etkinliklerde dile getirdikleri efsaneler, destanlar, halk hikâyeleri, methiyeler, yergiler ve lirik özgün eserler, hem kökleri tarihin derinliklerine uzanan arşiv öğretiyi, hem de içinde yaşanan dönemin sosyal ve kültürel bağlamını yansıtmaktadır. Bu sanatçıların ürettiği özgün eserler, zamanla bireysel kimliklerini ikinci planda bırakarak, toplumun ortak kültürel arşivini zenginleştiren eserler haline gelmektedirler.

Sözlü sunum, ne izleyicinin algılamak zorunda olduğu bir mesajı gizler, ne de bir reçete önererek toplumsal ihtiyacı karşılar; farklı bir sosyal ortam değişikliğini öngörür, tıpkı temiz hava solunması, alışılmadık göz ve kulakları kullanmak ve zihni esnetmek gibi. Her şey, izleyicinin kendi algılarını oluşturduğu ve sosyal deneyimini yaşadığı eksende hareket eder. Bu sosyal deneyimi görmezden gelmek, hatta gereksiz olduğunu düşünmek asli değerlerinden kopmayı tercih etmek algısını barındırır.

Dinleyicilik ve izleyicilik bir tür okumayı işaret eder ve anlatı ortamında kurucu bir rol oynar.

<sup>9</sup> Dengbêjlerin sunum yaptığı mekânlar, Türkiye’de 2010 yıllarına kadar şeyh, ağa, bey veya saygın insanların “Dîvan” denilen konuk ağırlama ve sosyal konuları istişare etme odalarıyla, düğün ve çeşitli kutlama faaliyetleriyle sınırlıydı, ancak günümüzde, özellikle TRT’nin Kürtçe yayın yaptığı TRT KURDÎ kanalının yayına başlamasından sonra, dengbêjler de “Dengbêj evlerinde,” resmi makamlarca düzenlenen yerel ve ulusal kutlama günlerinde, radyo ve televizyon programlarında, düğün, bayram, şölen ve festivallerde ve sanal ağ üzerinden, kendi evlerinden sunumlar yapabilmekte ve sanatlarını icra edebilmektedirler.

Âşıklar ve dengbêjler aracılığıyla aktarılan eserler, anlatan, aktaran ve/ya sunan icracı kadar anlatılanı da ima eder. Bu anlamda izleyici icracının muhatabı, gerçek veya ima edilen okuyucusudur. Anlatıyı dinleme, okuma ve takip etme eyleminin öznesi olan izleyicinin akıl yürütme çizgisini takip etmek, ancak onun gözüyle anlatı ve anlatıcıya bakmakla mümkün olabilir ve olası bir boşluk, izleyici unsurunun tüm yönleriyle ele alınması, incelenmesi ve anlaşılmasıyla mümkün olabilir.

Sonuç olarak, sözlü anlatı geleneğinin üç temel boyutu olan ve çok işlevli beklentilere yanıt veren kültürel bir faaliyet olduğu anlaşılmaktadır: Birincisi, sözlü kültür geleneğinin canlı kalmasına ve sürdürülmesine hizmet etmesidir; ikincisi, icracılara uygulama fırsatı vererek sözlü anlatım ve canlı sunum sanatını geliştirmelerine ve hafızalarını diri tutmalarına imkan sağlamasıdır; üçüncüsü ise, sunulan anlatıları anlamak için farklı kapasiteleri, beklentileri ve yorumlama bilinci olan dinleyici veya izleyici halkla iletişim ve etkileşim kurmasıdır.

### KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1969). *Introduction to The Sociology of Music* (Çev: E. B. Ashton). New York: The Seabury Press.

Aras, A. (2004). *Efsanevi Kürt Şairi Evdalê Zeynikê* (Çev: Fehim Işık), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Artun, E. (2005). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Basgöz, İ. (1970). "Turkish Hikaye-Telling Tradition in Azerbaijan, Iran" *The Journal of American Folklore*, Vol. 83, No. 330 (Oct. - Dec., 1970), pp. 391-405.

Ben-Amos, D. (1971). "Toward a Definition of Folklore in Context" *The Journal of American Folklore*, Vol. 84, No. 331, Toward New Perspectives in Folklore (Jan. - Mar., 1971), pp. 3-15 American Folklore Society.

Boratav, N. P. (1931). *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yayıncılık.

Boratav, N. P. (1947). "Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri" Cilt 5, Sayı 1, ss. 85-95 ISSN: 2459-0150.

Boratav, N. P. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Boratav, P. N. (1968). "Âşık Edebiyatı", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Aralık 1968, Cilt: 19, S. 207, s. 340-357.

Bruscia, K. (ed.). (1998). *The Dynamics Of Music Psychotherapy* University Park, IL: Barcelona: Barcelona Publishers.

Cebe, R. (2012). "Dengbêjlik ve Melizma Tekniği" *Batman University Journal of Life Sciences*, Volume 1, Number 1, pp. 1153 – 1160.

Celil, C., Celil, N. (2011). *Stiran û Awazên Kurdî: Yêrêvan Xeberdide* Wien: Instîtûta Kurdzanîyê.

Dundes, A. (2003). *Fables of the Ancients: Folklore in the Qur'an*, Oxford: Rowman & Littlefield.

Ekici, M. (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Foley, J. M. (ed.) (2005). *A Companion to Ancient Epic*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Honko, L. (ed.) (2000). *Textualization of Oral Epics* Mouton De Gruyter, Berlin-New York.

Izady, M. R. (2015). *The Kurds: A Concise Handbook*, London, New York: Routledge.

Kahraman, S. A, ve Dağlı, Y. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır - İsfahan - Malatya - Mardin - Musul - Tebriz - Van*. 4. Kitap, 1. Cilt. İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları.

- Kaplan, M. (1985). *Tip Tahlilleri, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kardaş, C. (2017). *Âşığın Sazı Dengbêjin Sesi (Dengêjlik ve Âşıklık Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme)*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Keskin, N. (2016). *Müzik, Anlatı, Kimlik: Tûr-Abdin'de Bir Anlatım Biçimi Olarak Mıtrıplık*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri I-V*, Ankara: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004a). *Edebiyat Araştırmaları 1*, İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004b). *Saz Şairleri I-V*. 3. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1934). *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar, İstanbul*: Kanat Yayınları.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form: A Theory Of Art*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Lord, A. B. (1971). *The Singer of Tales* Atheneum, New York.
- Mahuika, N. (2019). *Rethinking Oral History and Tradition*, Oxford: Oxford University Press.
- Mukarovsky, J. (1970). *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Michigan: Slavic Publications, Ann Arbor.
- Pollock, D. (eds.) (2005). *Remembering Oral History Performance*, New York: Palgrave Macmillan.
- Ritchie, D. A. (2014). *Doing Oral History*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Smudits, A. (2019). *Roads to Music Sociology*, Wien: Springer VS.
- Suchoff, B. (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*, The New York Bartok.
- Tenbrink, T. (2020). *Bilişsel Söylem Analizi*, New York: Cambridge University Press.