Hegemonik Erkeklik Etkisinde Varyantlaşan Bir Türkü: "Güzeller Bezenip Toya Giderler"

[A Folklore Song with a Varıant in Hegemonıc Man Effect: "Güzeller Bezenip Toya Giderler"]

Salahaddin BEKKİ*

Özet: Beşikten mezara hayatımızın her aşamasında bize eşlik eden türkülerin kültürümüzdeki yeri ve önemine dair çok güzel sözler söylenmiş, derinlikli yazılar kaleme alınmıştır. Tanpınar, *"Beş Şehir"* adlı eserinin muhtelif yerlerinde türkülere değinir ve Anadolu'nun romanını yazmak isteyenlerin türkülere uğrak vermesi gerektiğini söyler. Bedri Rahmi Eyübolu'nun *"Türküler Dolusu"* şiiri, türkü konusunda kült olmuş nadide eserlerdendir. Bir başka şair Ali Akbaş, *"Bizim Türküler"* başlığıyla bizim olanı bize anlatmaya çalışır. Bugünkü nesil için pek tanıdık olmayan bir isim Fethi Gemuhluoğlu, üzerinden yetmiş yıl geçmiş olmasına rağmen günceli yakalamış, her daim taze kalabilen *"Türkülere Merhaba"* başlıklı yazısında, *"Türkü söylersiniz de 'Yüzünde göz izi var / Sana kim baktı yârim' yahut 'Üstünde uçan kuşların / Tutup kanatların yolasım gelir' dersiniz. Artık kıskançsınız, içinize, yüreğinizin başına bir köz düşmüştür. 'Ben seni sakınırım / Yerdeki karıncadan' dersiniz, bir buruk ve acayip erkeklik içindesiniz."* der. Herhâlde Hasta Hasan da yazımıza konu olan türküsünü kıskançlığa bağlı, "buruk ve acayip erkeklik" seline kapıldığı bir anda söylemiş olmalı. Türküye bağlı olarak anlatılan küçük hikâyelerde âşığın sağlık sorunlarıyla birlikte kıskanç biri olduğuna dair göndermeler de bulunmaktadır. Türkü, Hasta Hasan'ın olmaktan çıkıp anonim bir karakter kazanmaya başladığında toplumda geçerli olan ataerkil yapı ile kadını her şeyiyle kendine tabi gören "hegemonik erkeklik" anlayışının devreye girerek çok sayıda varyantın oluşmasına zemin hazırladığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Hasta Hasan, varyantlaşma, anonimleşme, hegemonik erkeklik, ataerkil yapı, toy/düğün.

Abstract: From the cradle to the grave, very good words were spoken and in-depth articles were written about the place and importance of the folk songs that accompany us at every stage of our lives. Tanpınar mentions folk songs in various parts of his work called *"Beş Şehir"* and says that those who want to write a novel of Anatolia should visit folk songs. Bedri Rahmi Eyüboğlu's poem *"Türküler Dolusu"* is one of the rare works of folk songs that have become cult. Another poet, Ali Akbaş, tries to tell us what is ours with the title *"Bizim Türküler"*. An unfamiliar name for today's generation, Fethi Gemuhluoğlu, in his article titled *"Türkülere Merhaba"*, which has been up-to-date and always fresh even though seventy years have passed; *"You sing and say" Yüzünde göz izi var / Sana kim baktı yârim"or you say" Üstünde uçan kuşların / Tutup kanatların yolasım gelir". You are now jealous, an ember has fallen into you, on the head of*

* Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sbekki@gmail.com

your heart. You say Ben seni sakınırım / Yerdeki karıncadan', you are in a bitter and weird masculinity." he says. Probably, Hasta Hasan must have sang his folk song, which is the subject of our article, at a time when he was caught up in a "bitter and strange masculinity" flood due to jealousy. There are also references to the fact that the lover is a jealous person with health problems in the small stories told in connection with the folk song. We can easily say that when Hasta Hasan ceased to be anonymous and started to gain an anonymous character, the patriarchal structure prevailing in the society and the understanding of "hegemonic masculinity" that sees women as subordinate to themselves stepped in and paved the way for the formation of many variants.

Keywords: Folk song, Hasta Hasan, change, anonymization, hegemonic masculinity, patriarchal building, wedding,

Giriş

Aynı kaynaktan doğmuş fakat zamanla değişik etkiler altında kalarak çeşitlenmiş ürünleri karşılamak için varyant terimi kullanılmaktadır.[1] Hem edebiyat hem de müzik eserleri için kullanılabilen varyant terimini şöyle tanımlayabiliriz: "Asıl olandan az ya da çok farklılıklarla vücuda getirilen yeni bir eser, yeni bir düzenleme, yeni bir yazım veya yeni bir yoruma varyant denir." (Güven 2013: 145-156). Türkülerde hem söz hem de müzik ögesi bir arada bulunduğu için bu tür eserlerin varyantlaşması/çeşitlenmesi diğer sözlü ve yazılı eserlerin varyantlaşmalarına göre farklılık arz eder. Çünkü varyant teriminin anahtar sözcüğü olan "farklılaşma" "müzik eserlerinde bazen ezgide, bazen ezginin uygulanış (icra ediliş) tarzında (veya bir diğer deyişle usulde) yani ölçüsünde, bazen de söz unsurunda ortaya çıkabilmektedir." (Güven 2013: 145-156). Türküleri, daha geniş olarak ifade edecek olursak tüm müzik eserlerini diğer edebî eserlerden ayıran en büyük fark da söz ve müzik ögesinin bir arada bulunmasıdır.

Bu çalışmada, "Güzeller bezenmiş toya giderler" ismiyle meşhur olan türkünün sadece sözlerinde meydana gelen değişiklikler sebebiyle oluşan varyantları ele alınmaktadır. Müzik ögesi/ögeleri erbabına bırakılmıştır.

Sözlü halk edebiyatı ürünlerinin anonimleşerek varyantlaştıklarını ya da tam tersi olarak varyantlaşarak anonimleştiklerini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bilindiği üzere "anonim" kavramı sözlü ürünler içinde sahibi bir başka ifadeyle ilk söyleyeni/yaratanı bilinmeyen eserleri karşılamak için kullanılmaktadır. Halk edebiyatı içerisinde sahibi bilinmeyen eserler "anonim

[1] Varyantlaşma daha çok anonim halk edebiyatı ürünlerinin özelliklerini sıralarken başvurulan temel özelliklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Merdan Güven Türkiye'de bu konuda yapılmış çalışmaları dikkatlice gözden geçirerek varyant terimini türküler özelinde hem edebî (metin) hem de müzik açısından tanımlamaya çalışmıştır. Geniş bilgi için bkz. (Güven 2013: 145-156).

halk edebiyatı" adıyla ayrı bir başlık altında toplanacak kadar çoktur. Anonim halk edebiyatının en önemli türlerinden biri türkülerdir. Türkülerin üretildiği iki kaynak vardır. İlki âşık tarzı şiir geleneğinin temsilcileri olan âşık/saz şairlerinin kendi şiirlerini belli bir ezgiye bağlayarak ortaya koydukları türküler, ikincisi ise yaratıcısı bilinmeyenlerdir (Albayrak 2012: 93). İki kaynaktan doğan türkülerin kalıcı olabilmesi için halkın estetik süzgecinden geçmesi gerekir. Bu süreç üç aşamalıdır. Sözlü olarak yaratım, sözlü olarak aktarım ve hafızada saklama. Hiçbir sözlü ürün hafızada ve yeniden aktarım sırasında ilk yaratıldığı şekliyle muhafaza edilemez. İlk yaratıyı ikinci kez söyleyen onu körü körüne, kelime kelime tekrar etmez, değiştirir. İkinci kez söyleyen, yaratıcının kendisi bile olsa bu değişme kaçınılmazdır. Böylece söyleyiciler aynı zamanda yaratıcı olur. İlk yaratanın dilinden sözlü ürüne vurulan damga, ikincinin dilinde artık yeni bir kişilik kazanmaya başlamıştır. Bu oluşumu yüzyıllara ve çeşitli coğrafyalara yayarsak karşımıza çıkan eserde ilk söyleyiciden bir damga ya kalmıştır ya kalmamıştır. "Zaten türkünün ilk yaratıcısı da bir kişisel damga peşinde değildir ve çoğu zaman adını türküye koymaz." (Başgöz 2008: 28). İlk söyleyiciden bir damga kalmışsa artık o başka söyleyicilerin damgaları ile yan yana veya üst üste olacaktır. Böylece türküyü ilk yaratanın/yakanın o türküye vurduğu kişisel damga kaybolacak, yerini binlerce anlatıcının dilinden türküye katılan toplum damgası alacaktır. Artık türkü karşımıza sayısız varyantıyla anonimleşmiş olarak çıkacaktır.

Ele aldığımız türkü, ikinci sözlü kültür ortamını (elektronik ortam) yakaladığı için aşağıda görüleceği üzere birçok varyantı oluşsa da anonimleşme süreci kesintiye uğramıştır. Bu durumun ortaya çıkmasındaki en önemli etken söz konusu türkünün belli bir âşığın -Hasta Hasan- ismine bağlı olarak günümüze kadar ulaşabilmiş olmasıdır. Diğer bir etken ise bu türkünün ağırlıklı olarak âşık-sanatkâr tipleri tarafından icra edilmesidir. Belli bir gelenek içinde yetişen âşıklar, Hasta Hasan mahlasını tapşırmakta hayli özenli davranmışlardır. Aşağıya sıraladığımız varyantlardan sadece TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı Erzurum türküleri içerisinde kayıtlı olan eser, anonim olarak görünmektedir. Aslında bu eserin de aşağıdaki metinler dikkatle incelendiğinde Âşık Hasta Hasan'a aitliği hemen göze çarpacaktır. Buradaki anonimleştirmenin doğal olarak gerçekleşmediğini, TRT'nin repertuvar oluştururken kabul edilecek eserlerde "anonimlik" özelliğini şart koşması ve bunun sonucu olarak da birçok türküde mahlasların şiirlerden çıkarılması; âşığı kaynak kişi olarak gösterme ile derleyiciyi ön plana çıkarma çabalarının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz (Fidan 2017: 146).

Yazımıza konu olan türkünün anonimleşmesi kesintiye uğramış olsa da hem türkü metninin hem de hikâyesinin çok sayıda varyantına ulaşmamız mümkün olmuştur. Türkü metinlerinin özellikle dörtlüklerin son dizelerinde yapılan değişikliklerin "hegemonik erkeklik" bağlamında bilinçli olarak

yapıldığı, türkü icrasından önce anlatılan kısa veya uzun hikâyelerle de dinleyicide "korkak", "korunmaya muhtaç", "idare edilen", "fedakâr", "kontrol edilebilen" bir kadın algısının oluşturulmaya çalışıldığı gözlenmektedir. Bu sebeple türkünün tahlili ve varyantlarının ortaya çıkması "hegemonik erkeklik" bağlamında ele alınacaktır.

Türkünün Varyantları

Tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk defa Ensar Aslan tarafından 1971 yılının haziran ayında Arpaçay'ın Kineği ve Büyükaküzüm köylerinden eş metinler şeklinde kayda geçirilen "Gözeller bezenif toya gedeller / Gözeller bezenif toya gedende" adlı türkü, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarına kazandırıldıktan sonra özellikle Erzurum yöresi sanatçıları tarafından radyolar ve televizyon aracılığıyla milyonlarla buluşturulmuştur. Bugünkü buluşmalar, daha çok "Youtube" video gösterim portalı üzerinden gerçekleştirilmektedir. Kişilerin ellerindeki materyalleri özgürce paylaştıkları bir ortama dönüşen bu sanal âlem, folklor araştırmacılarının da birincil kaynakları durumuna gelmektedir. Bu yazıda kullanılan birçok metin de bu kanaldan temin edilmiştir.

Esen Polat Varyantı: Ensar Aslan'ın Kineği köyünde Esen Polat'tan derlediği hikâyeli metin, ağız özellikleri saklanarak yayımlanmıştır (Olcay vd. 1976: 118-119). Biz burada söz konusu hikâyeyi özetleyerek sunuyoruz:

Meşhur bir âşık olan Hasta Hasan, köylerinde düğün olduğu bir gün hastalanır. Köylüler Hasta Hasan'ı düğünlerinde çalıp çığırması için davet etmek üzere evine gelirler. Âşığın hasta olduğunu görünce çok üzülürler. Âşık hasta olduğu için düğüne gelmeyeceğini söyler. Köylüler, bari sen gelmiyorsun izin ver de nişanlın (eşin) düğüne gelsin derler. Hasta Hasan, eşinden başka kimsesi olmadığını söyleyerek izin vermek istemez. Yandaki odada bulunan Hasta Hasan'ın eşi düğün haberini alır almaz sandığını açıp en güzel elbiselerini giyer ve düğün yerine gitmek üzere evden çıkar. Pencereden eşinin hazırlanıp (bezenip/süslenip) düğüne gittiğini gören Hasta Hasan yanındakilerden sazını ister ve türkünün ilk hanesini söyler:

Gözeller bezenif toya gedeller
Amanat amanat yâr oynamasın
Men bilirem irca mehnet edeller
Acala eyleyif tez oynamasın

Hasta Hasan'ın düğün evine ulaşan eşi -sanki ona nispet edercesine- hemen oyuna dâhil olur. Hasta yatağından bu durumu seyreden âşık, türkünün ikinci hanesini söyler:

Oğrun oğrun dosd bağınnan bahallar
Ağ ellere elvan gına yahallar

Sabah töhmet eder başa gahallar
Yünüllüh eyliyif çoh oynamasın

Hasta Hasan, oynadıkça kendinden geçen hanımına hitaben türkünün son hanesinde şunları söyler:

Hasda Hasan deyer ala göz yârım
Sana gurvan olsun devletim varım
Demerem oynamasın oynasın yârım
Ala göz altınnan gaş oynamasın (Olcay vd. 1976: 118-119)

Hüseyin Güven Varyantı: Yine aynı zaman diliminde Ensar Aslan'ın Arpaçay'ın bir başka köyü Büyükaküzüm'de derlediği metnin hikâyesi bulunmamaktadır. Hüseyin Güven'den derlenen metin şöyledir:

Gözeller bezenif toya gedende
Aman atamanat yâr oynamasın
Men bilirem irca minnet eylerler
Yüngüllüh eyliyif tez oynamasın
Dosd ile düşmen durur bahallar
Uzun boya zer dürdane tahallar
Söylediller başımıza gahallar
Gabağın altınnan gaş oynamasın
Hesde Hasan diyer ela göz yârim
Sana gurban olsun devletim varım
Demedim oynamasın oynasın yârim
Gabağın altınnan gaş oynamasın (Olcay vd. 1976: 354)

Âşık Günay Yıldız Varyantı: Merdan Güven'in (2012: 353-354) Âşık Günay Yıldız'dan derlediği türkünün hikâyesinde âşığın hastalık sebebiyle düğüne gidememesi söz konusu değildir. Ünlü bir âşık olarak kendisi tüm düğünlere katılırken kıskançlık sebebiyle eşinin hiçbir düğüne gitmesine izin vermemektedir. Bu durumu bilen kendi köyünün kadınları bir gün âşığı zorla ikna edip eşini düğüne götürmeyi başarırlar. Âşık Hasta Hasan üç hanelik bir şiir söyleyerek eşinin köylü kadınlarla düğüne gitmesine izin verir. Âşık Günay Yıldız'dan derlenen türkünün metni şöyledir:

Güzeller bezenmiş toya giderler
Sizlere emanet yâr oynamasın
Men bilirem rica minnet eylerler
Yüngülük eyleyip (balam) tez oynamasın
El yamandır yığılırlar bağarlar
Al yanağa elvan güller tağarlar
Sonra söyler başımıza kağallar
Kemerin altında (balam) bel oynamasın
Hasta Hasan diyer ela göz yârim
Sana kurban olsun devletim varım

Derem[1] oynamasın oynasın yârim
Kalem kaş altından (balam) göz oynamasın (Güven 2012: 353-354)

Valeh Hacılar Varyantı: Valeh Hacılar, Âşık Hasta Hasan'ın yaşam öyküsünü ortaya koymaya çalıştığı makalesinde âşığa ait şiirler arasında söz konusu ettiğimiz türküye de yer vermiştir:

Gözeller bezenmiş toya gederler
Sizlere emanet kız oynamasın
Yığılırlar rica minnet ederler
Yüngüllük eyleyib tez oynamasın
El-âlem yığılıb ona bakarlar
Yahşı ada yaman adlar takarlar
Oynadırlar sonra başa kakarlar
Al vala altında göz oynamasın
Hasta Hasan der ki ala göz yarım
Kurban olsun sana dövletim varım
Demem oynamasın oynasın hanım
Kemerden aşağı diz oynamasın (Hacılar 2010: 16-18)

Âşık Murat Çobanoğlu Varyantı: Sadece Kars yöresinin değil son elli yılın Türkiye'sinde de âşıklık geleneğinin en önemli temsilcilerden kabul edilen Murat Çobanoğlu (01.11.1940-26.03.2005), söz konusu türkünün yayılıp sevilmesinde rolü olan sanatçılardandır. Çobanoğlu, türkünün icrasına geçmeden önce kısa bir açıklamada[2] bulunur:

> "Çok eski üstatlardan Hasan Usta'nın sevdiğini düğüne davet ederler. O da sevdiğine düğüne gittiği zaman bazı kadınların heyecanından aklı biraz zayıflar, aklı hafifleşir yani. Ne olacağını bilemezsin. Onun için ben sevdiğime şöyle bir nasihat olsun diye bir şey söyleyeyim. Bunu söyleyen Hasta Hasan; dile getiren Murat Çobanoğlu."

---

[1] Diğer dokuz varyantı dikkate aldığımızda "derem" kelimesinin hatalı kullanılmış olduğu görülmektedir. Doğrusu "demem" olmalıdır.

[2] Murat Çobanoğlu'nun farklı mekân ve zamanlarda türkünün hikâyesini anlattığı da bilinmektedir. Mahmut Sarıkaya'nın derlediği metin -ağız özellikleri korunarak verilmiştir- şöyledir:
"Kaynaklarda adına pek rastlanmayan bir saz şairi olan Xesde Hasan, Kars yöresinde bir şiiriyle bilinir: Anlatıldığına göre Xesde Hasan yatalak hastaymış; evliymiş, genç ve güzel de bir hanımı varmış. Günlerden bir gün köyünde düğün olur. Âdet üzere düğün sahibi ailenin yaşlı ve itibarlı hanımı davul zurna ile kapı kapı dolaşarak genç hanımları düğüne davet etmek üzere çıkar. Davul zurna sesi köyün aşağı başından yükselince Xesde Hasan'ın hanımı başlar süslenip bezenmeğe... Âşık eşinin bu davranışı karşısında bir ah çeker ya bir şey söyleyip onun gönlünü kırmak da istemez. Belki anlatamayacağı düşüncesiyle çaresizlikten ah çeker. Davetçiler eve gelip de âşığa layıkıyla ve üslûbunca daveti iletip izin isterler. Xesde Hasan bu durumda der ki:
Elnen dèsem elim yanar, dilnen dèsem dilim yanar; şu duvardan sazımı indirip maŋa verin, yüreğime üç xana söz geldi, onu size saznan deyim." (Sarıkaya 2018: 189-202).

Gözeller yığılır toya gėdeller
Amanat amanat yâr oynamasın
Men bilirem irca minnet ėdeller
Yüngüllüg ėyliyif tėz oynamasın
Balam balam ay balam menim balam ay balam
Gözel balam ay balam menim balam ay balam
Gözeller yığılıp yüze baḫallar
Al yanağa ġızıl güller taḫallar
Sonra söyler başımıza gaḫallar
Kelağı[y] altınnan göz oynamasın
(Lėçeğin altınnan göz oynamasın)
Balam balam ay balam menim balam ay balam
Gözel balam ay balam menim balam ay balam
Hesde Hasan diyer ela göz yârım
Sana ġurban olsun devletim varım
Dėmirem oynamasın oynasın yârım
Dirsekten aşşağı bėl oynamasın
Balam balam ay balam menim balam ay balam
Gözel balam ay balam menim balam ay balam (URL-1)

Âşık Şeref Taşlıova Varyantı: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu tarafından 2008 yılında Âşıklık Geleneği dalında "Yaşayan İnsan Hazinesi" ilan edilen Âşık Şeref Taşlıova (1938-20.09.2014), Çıldırlı Âşık Şenlik Kolu'nun 21. yüzyıla uzanan en önemli temsilcisidir. O da bu türküyü severek icra edenler arasındadır. Youtube kayıtlarına göre ustanın icra ettiği türkünün metni şöyledir:

Gözeller bezenif toya gideller
Amanat amanat yâr oynamasın
Men bilėrem irca minnet ėdeller
Yüngüllüg eyliyif tėz oynamasın
Oynamasın lay lay bala lay lay
Sona lay lay gülüm lay lay canan
Yüngüllüg eyliyif tėz oynamasın
Dost ve düşman yığılıfdı baḫallar
Al yanağa ġonca güller taḫallar
So[n]ra söyler başımıza ġalḫallar
Kemerin altınnan bėl oynamasın
Oynamasın lay lay bala lay lay
Sona lay lay güzel lay lay canım
Kemerin altınnan bėl oynamasın
Hasda Hasan der ki ala göz yârım
Sana ġurban olsun devletim malım
Dėmem oynamasın oynasın ḫanım
Kâlağı[y] altınnan göz oynamasın
Oynamasın lay lay bala

Lay lay sona lay lay gülüm
Kemerin altınnan bėl oynamasın
Lay lay canan lay lay bala lay lay gülüm
Dirsekden yuḫarı ġol oynamasın (URL-2)[1]

Âşık Erkânî Varyantı: Çıldırlı âşıklardan Mehmet Oktay (Âşık Erkânî, 1949-)[2], 27 Ağustos 2018'de "Youtube"a yüklediği kayıtta türküyle ilgili şöyle bir açıklamada bulunur:

> "Hasta Hasan bir gün eve gelir, oturur. Komşular gelir hanımını düğüne davet eder. Hasta Hasan bahar ki hanım gendinden evvel bezenmiş. Eee bunun izin istemesine daha ne hacat var. Nasıl olsa kadın hazırlanmış, komşular gelmiş gız, gelin düğüne gidecek. Diyir bari biraz gafadan yellidi, ağır olsun. Bir nasihat eyleyim. Bahalım Hasta Hasan nasıl bir nasihat verecek."

Hasta Hasan'ın nasihati şöyledir:

Gözeller bezenif toya gėdiller
Sizlere amanat yâr oynamasın
Men bilirem irca minnet edeller
Kelâğıy altında göz oynamasın[3**]
Dosd düşman yığılır bize bahallar
Gonca güller al yanağa tahallar
Sora söyler başımıza gahallar
Yüngüllüh eyliyif tez oynamasın
(Bedenden aşşağı bel oynamasın)[3]
Hesde Hasan diyer ala göz yârım
Sizlere gurbandı bu şirin canım
Demem oynamasın oynasın hanım
Yamşağın altında dil oynamasın[3] (URL-4)

Âşık Maksut Feryadî Varyantı: 1961'de Arpaçay'ın Taşdere köyünde dünyaya gelen Âşık Feryadî'nin (Maksut Koca) 15 Ocak 2016'da "Youtube"a yüklediği video kaydının akademik bir ortamda yapıldığı görülmektedir. Bu kayıtta Feryadî sadece türküyü icra etmektedir:

Gözeller bezenif toya gedeller
Yârim versin mene söz oynamasın
Men bilėrem rica minnet ėdeller

---

[1] Taşlıova ve Çobanoğlu kayıtlarının sağlıklı bir şekilde yazıya aktarılmasını kıymetli dostum Prof. Dr. Mete Taşlıova'ya borçluyum. Sağ olsun.

[2] Emine Güven (2018) tarafından hazırlanan *"Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü"*ndeki maddede âşığın mahlası *"Erganî"* olarak verilmiştir. Youtube kayıtları (URL-3) ile Ramazan Korkmaz'ın hazırladığı *"Çıldır Folklor ve Etnografyası"* adlı kitapta âşığın mahlası "Erkânî" olarak geçmektedir. (Korkmaz 2015: 140).

[**] Üslü ifade ile gösterilen sayılar, ilişik olduğu dizenin icrada kaç defa tekrar edildiğini göstermek için konmuştur.

Yüngüllüg eyliyif tėz oynamasın
Oynamasın oynamasın oynamasın
Yüngüllüg eyliyif tėz oynamasın
Dost ile düşmanım durar baḫallar
Al yanağa ġonca güller taḫallar
Töhmet eder başımıza ġalḫallar
Kâlağı[y] altınnan göz oynamasın
Oynamasın oynamasın oynamasın
Kâlağı[y] altınnan göz oynamasın
Hasda Hasan der ki ala göz yârım
Sana ġurban olsun devletim varım
Dėmirem oynamasın oynasın yârım
Kemerden aşşağı diz oynamasın
Oynamasın oynamasın oynamasın
Guşahdan aşşağı diz oynamasın (URL-5)

Çobanoğlu, Taşlıova, Erkânî ve Feryadî'nin icralarını dikkatle incelediğimizde ilk başta üç dörtlük olarak koşma şeklinde dolaşıma giren şiirin, belli bir zamandan sonra şekilsel açıdan zenginleştirilerek türkü formuna sokulmuş olduğunu görüyoruz.

Mustafa Dudunalı Varyantı: Osman Özer'in (2014: 242-265) Muş'un Bulanık ilçesine bağlı Arakonak köyünde yaşayan Terekeme/Karapapak Mustafa Dudunalı'dan derlediği eş metinde türkünün ortaya çıkış hikâyesi yukarıda anılanlardan tamamen farklıdır. Burada zengin kız - fakir oğlan motifleri üzerinden birbirine kavuşmak için on beş sene bekleyen iki sevgiliden ve bu sevdalık esnasında saz çalıp şiir söylemesini öğrenen bir âşıktan bahsedilmektedir. Âşığın adı bu anlatıda da Hasta Hasan'dır. Metin içerisinde kadının, eşinin sözlerinden incinerek ona cevap vermesi karşısında âşık, bu sözleri onu üzmek için değil âşıklığının bir gereği olarak söylediğini dile getirir. Bu metinde diğer derlemelerde bulunmayan düğünden dönen eşi hoşça karşılayan bir şiire de yer verilerek hikâye tamamlanmıştır:

Güzeller bezenir toya gedeller
Aman ataman at[1] [amanat amanat] yar oynamasın
Men bilirem irca minnet edeller
Yüngüllüg edif de tez oynamasın
Dost düşman yığıllar da bahallar
Al yanağa gızıl güller taharlar
Sora güler başımıza gaharlar
Aman ataman at [amanat amanat] yar oynamasın
Hasta Hasan der ki bu hasta senin

[1] Türkü metninde iki defa aynı şekilde geçen "Aman ataman at" ibarelerinde ya derlemeci ya da dizgiden kaynaklanan bir hata olmalı. Diğer derlenen metinler de dikkate alınarak bu ifadeler köşeli parantez içinde düzeltilerek "amanat amanat" şeklinde yazılmıştır.

Yara gurban olsun devletim varım
Dedim oynamasın oynasın yarım
Dirsekten aşşağı bel oynamasın

Hasta Hasan'ın düğün dönüşü eşine hitaben söylediği türkü:[1]

Sallanıp toydan gelenim ay nazanım bir su ver
Kurudu dilim damağım yandı canım bir su ver
Güzellerin hatırı eziz birbirinden seçilmez
Yad elinden abı hayat kevser olsa içilmez
Verseler dünya malını sevdiğinden geçilmez
Gaşı hila[l] abu zülal öz nişannım bir su ver
[Sallanıp toydan gelenim ay nazanım bir su ver]
[Kurudu dilim damağım yandı canım bir su ver]
Hasta Hasan geldi diye çağıralar adımı
Yandı demir oldu kömür eşiden feryadımı
N'edirem dünya malını almışam muradımı
Özün doldur öz elinden öz nişanlım bir su ver
[Sallanıp toydan gelenim ay nazanım bir su ver]
[Kurudu dilim damağım yandı canım bir su ver] (Özer 2014: 242-265)

Türkü, yukarıda da dile getirildiği üzere Muş'un Bulanık ilçesine bağlı Arakonak köyünde yaşayan Terekeme/Karapapaklardan derlenmiştir. Asıl vatanları Kars, Tiflis, Bakü arasındaki üçgen olan Terekemelerin 1926'dan sonra Muş'a gelip yerleşmiş olmaları (Özer 2014: 242-265) ele aldığımız türkünün -her ne kadar ilk derlemesi Ensar Aslan tarafından 1971'de yapılmış olsa da- 1926'dan önce yakıldığını ve Terekemeler arasında bir hayli popülerlik kazandıktan sonra göçle birlikte Muş'a taşındığını göstermektedir. Bu bilgilere istinaden türkünün en geç 20. yüzyılın başından itibaren bilindiğini ve geniş bir coğrafyaya yayıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Valeh Hacılar'ın (2010: 16-18) Âşık Hasta Hasan için verdiği doğum (1800) ve ölüm (1866) tarihleri de türkünün bu âşık tarafından yakılmış olabileceğine delalet etmektedir.

Âşık Hüseyin- Fikret Karaduman Varyantı: Âşık Hüseyin ve Fikret Karaduman'dan Mustafa Geceyatmaz'ın derleyerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarına kazandırdığı eserin tam olarak ne zaman derlendiği kayıtlara işlenmemiştir. 3792 repertuvar numaralı türkünün nota kâğıdında inceleme tarihi 1.7.1992 olarak görünmektedir. Repertuvardaki türkü metni şöyledir:

Güzeller bezenmiş toya giderler
Sizlere emanet yâr oynamasın

[1] Türkü metni, araştırmacı tarafından 8 ve 7 heceli dizelerin sıra ile birbirini takip ettiği dörder dizeli kıtalar halinde yazıya aktarılmıştır. Bize göre bu şiir, iki dizelik bağlantıları olan 15 heceyle söylenmiş bir türküdür. Metin bu bakış açısıyla çalışmaya dâhil edilmiştir.

Ben bülürem reca minnet ederler
Yengüllük edip (ay balam) tez oynamasın
Düşmanlar oturmuş bize bakarlar
Gonca güller al yanağa takarlar
Sonra söyler başımıza kakarlar
Dodağın altında (balam) dil oynamasın
Ben seni sevmüşem sevgülü yârim
Sizlere gurbandır bu şirin canım
Demirem oynamasın oynasın hanım
Kara kaş altında (balam) göz oynamasın (TRT THM Rep. Nu: 3792)

Sait Küçük, "Âşıklar Sultanı Âşık Tüccari" başlığını taşıyan çalışmasında (URL-6) söz konusu eserin Âşık Tüccari'ye ait olduğunu iddia eder ve bir de türkünün ortaya çıkış hikâyesini verir. Hasta Hasan ile aynı coğrafyada yaşamış bir âşık olarak Tüccarî'nin de bu eseri yaratmış olma ihtimali elbette vardır, ancak yukarıda da değinildiği üzere ibre Hasta Hasan'ı işaret etmektedir.

Kars ve havalisinde âşıkların başrolü oynadığı dönemlerde hemen her düğünde icra edildiğini öğrendiğimiz[1] türkünün yaygınlaşmasında başta Türkü Paşa Raci Alkır olmak üzere Mükerrem Kemertaş, Aysun Gültekin, Arif Sağ, Nurullah Akçayır, Tuncay Kemertaş gibi Erzurum kökenli halk müziği sanatçılarının büyük katkısı olmuştur.[2] "Güzeller bezenmiş toya giderler" adlı türkünün TRT Türk Halk Müziği Repertuvarına Erzurum türküsü olarak kaydedilmesi ve adlarını sıraladığımız Erzurum kökenli sanatçılar tarafından sıkça icra edilmesi, bu türküyü Erzurum türkülerinin en meşhurlarından biri durumuna getirmiştir. Bu durum, Karslıları bir hayli üzmüş, türkünün kendi yörelerine aitliği ve sahibinin de Âşık Hasta Hasan olduğunu ispat yönünde büyük uğraş vermişlerdir (URL-7).

Yukarıda değindiğimiz gibi bu tür eserler için varyantlaşmanın bir sınırı yoktur. Bu çalışma kapsamında söyleyeceklerimiz için yukarıda verilen on metin (varyant) yeterli görülmüştür.

Hegemonik Erkeklik Nedir?

Hegemonik Erkeklik, kavramı oldukça yenidir. Kavram ilk kez, "Tim Carrigan, Bob Connell, John Lee tarafından 1985 yılında yayımlanan Towards A New Sociology of Masculinity (Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisi'ne Doğru) adlı makalede ortaya atılmıştır. Yazarlar Gramsci'nin hegemonya kavramını

[1] KK-1

[2] 2016'da gösterime giren "Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek" boyunun alt metin olarak kullanıldığı, "Dede Korkut Hikâyeleri Bamsı Beyrek" adlı film de türkünün milyonlarla buluşmasına aracılık etmiştir. Komedi türündeki filmin final sahnesinde türküyü Bamsı Beyrek'i oynayan Uraz Kaygılaroğlu seslendirmektedir.

toplumsal cinsiyet meselelerindeki iktidar sorununu açıklamak üzere kullanmışlardır." (Şimşek ve Öner 2015: 449).

Çok kısa sürede Türkiye'de de kullanılmaya başlanan kavram çerçevesinde çok sayıda çalışma yapılmış ve yapılmaya devam edilmektedir. Şimşek ve Öner'in çalışmalarının kaynakçası bize bu konuda bir fikir vermesi açısından yeterlidir. Söz konusu "Hegemonik Erkeklik" kavramı 1987 yılında Robert William Connell tarafından yazılan "Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics" adlı eserde etraflıca ele alınmıştır. Connell'in çalışması 1998 yılında Cem Soydemir tarafından "Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Birey ve Cinsel Politika" başlığıyla Türkçeye tercüme edilmiş ve o günden beri Türkiye'deki çalışmaların temel referans kaynağı olmuştur. Bu çalışmada da Connell'in söz konusu kitabı ana kaynak olarak kullanılmıştır.

Connell'e göre, bir erkek grubunun başka bir erkek grubunu silah zoru veya işsiz bırakma tehdidiyle onlar üzerinde kurduğu üstünlük hegemonya değildir. Hegemonya, "Dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikalarına vb. kök salan" (1998: 246) erkek üstünlüğüne denir. Kavramın ikinci sözcüğü ilk başta doğuştan gelen cinsiyeti çağrıştırsa da onun çok ötesinde bir anlam taşır: "erkek ya da kadın olmak bir cinsiyetken erkeklik ya da kadınlık bir cinsiyet rolü [nün adıdır.]" (Uğurelli 2020: 221-240).

Kadınlık ve erkeklik olarak farklılaşan cinsiyet rollerinin oluşmasında doğal olarak bu iki cinsiyetin kendine has biyolojik farklılıkları etkili olmaktadır. Biyolojik farklılık kadın ve erkek rollerinin ayrışmasının ilk aşamasıdır. Yaşamı boyunca beyni testosteron etkisinde olan erkek, cesur, koruyan, savaşçı, özgür; östrojen etkisinde olan kadın ise korkak, korunan, idare edici-fedakâr ve kontrol edilebilen olarak görülmüş dolayısıyla da "Toplumda erkeğe daima mantık ve güç çerçevesinde yürütülebilecek roller biçilirken kadına duygunun temsil ettiği roller biçilmiştir." (Uğurelli 2020: 221-240). Bu roller biçilirken kadın ve erkeklerin biyolojik farklılıklarının yanı sıra sahip oldukları fiziki özellikler de etkili olmuştur. Böylelikle erkek ve kadının çalışıp üreteceği iş alanları kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış; kadının annelik süreci de söz konusu iş bölümünde kadını bir nevi evin içine mahkûm etmiştir. Böylelikle kadın özel alanda, erkek ise kamusal alanda daha güçlü konuma gelmiştir. Ataerkil sistemin ortaya çıkması da erkeğin bu kamusal alanda elde ettiği üstünlüğün bir sonucudur.[1] "Hegemonik erkeklik,

[1] Ataerkil: "Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden düzen, pederşahilik." (E- Güncel Türkçe Sözlük). "Geleneksel ataerkil düzenlerde, babaya, karısı veya karıları ve çocukları üzerinde, kaba kuvvet hatta öldürmek ve bir başkasına satmak dâhil her türlü davranışa yer veren bir mülkiyet hakkı tanınmıştır. Klasik yorum

ataerkil iktidardan en fazla payı ve dolayısıyla imtiyazları elde etmesi bakımından toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde en üst basamağı işgal eder." (Baran 2019: 295-303).

Connell (1998: 245), aralarında hiyerarşik ilişki bulunan birbirinden farklı dört erkeklik kategorisinden (hegemonik erkeklik, işbirlikçi (suç ortağı) erkeklik, madun erkeklik, marjinal erkeklik) bahseder ve adı geçen "hegemonik erkeklik"i de en üste kor:

> "Hegemonik erkeklik, farklı erkeklikler arasında hiyerarşi ve iktidar yapılarını kapsayan devlet, ordu ve işgücü piyasasında kurumsallaşmış ataerkil sistem içinde bir erkeklik türüdür ve diğer tüm erkekliklerin tepe noktasını oluşturur. Hegemonya, iktidarda olanın zora başvurmasından çok, toplumun bu hegemonyayı kabul etmesine, rıza göstermesine bağlıdır. Rıza göstermek egemen kültürün içselleştirilmesiyle mümkündür. İktidar sahipleri ile egemen kültürün arasındaki sıkı ilişki, hegemonik erkekliği doğurmaktadır." (Yürek ve Balcı Karaboğa 2018: 956-987).

Bölümün girişinde de değinildiği üzere, "Hegemonya acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan, toplumsal üstünlüktür." (Connell 1998: 246). Bu üstünlük anlayışı beraberinde kadınların erkeklere tabi olması gibi bir sonucu doğurmuştur. Bu tabi olma, erkeklerin çıkar ve arzularına boyun eğme ve onlara hizmet etme noktasına kadar gelmiştir. Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilir (Connell 1998: 249).

Normlaşmış toplumsal cinsiyet rolleri "Çocukluk boyunca cinsel kimliğin gelişmesini, ailenin, eğiticilerin ve kültürün, her cins için uygun gördüğü davranış, kişilik, ilgi, değer ve anlatım kavramları belirler. Çocuğun yaşamının her anı, oğlan ya da kız oluşuna göre, cinsiyetinin kendine yüklediği zorunlulukları yerine getirmek için nasıl davranmak ve düşünmek gerektiğini öğrenmekle geçer." (Millett 1987: 57).

Tuba Kancı'nın (2020: 88-102) ilkokul Türkçe, hayat bilgisi, tarih, sosyal bilgiler ile aile bilgisi ders kitapları üzerinden yaptığı tespitlere göre Cumhuriyet dönemi "ideal kadın ve erkek orta sınıf kadını ve erkeği olarak resmedilmektedir. Yeni ideal kadın, yeni ideal erkeğe tâbi ve onunla birlikte kurgulan[maktadır]." Bu tespit bize ataerkil ve hegemonik erkekliklerin ders kitapları vasıtasıyla resmî ideoloji tarafından da desteklendiğini göstermektedir.

çerçevesinde, akrabalığın mülkiyet biçiminde geliştiği sistemlerde, baba ailenin reisi olarak hem baba hem sahip durumundadır." (Millett 1987: 61) "Hegemonik erkeklik ve ataerkil şiddet arasındaki bağlantı, basit olmamakla birlikte yakındır." (Connell 1998: 247).

Sonuç olarak, "Erkeklik biçimleri bir yandan üslûplaştırılırken bir yandan da birçok açıdan yoksunlaştırılır. Böylece, kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur." (Connell 1998: 245). Tüm dünyada kadına verilen mesaj şudur: "İtaat et, rahat et."

'Güzeller bezenmiş toya giderler'

Hemen her varyantta üç dörtlük olarak derlenen türkü, abab, cccb, dddb kafiye şemasına sahip olup 11'li hece ölçüsüyle söylenmiş bir koşmadır. Koşmanın ayağını "-z[l]+ oynamasın" ibaresi oluşturmaktadır. Yukarıda da dile getirildiği üzere bir âşığın yaratması olan bu şiir, zamanla türkü halini almış ve günümüze kadar gelmiştir. Türkünün icrası sırasında âşıkların şahsi üslûplarının gereği olarak bazı dizeler ya aynen tekrarlanmakta ya da başka bir dizeyle değiştirilerek söylenmektedir. Bu da türkünün varyantlarının sayısını artırmaktadır.

Türkünün konusunu komşularıyla düğüne gidecek olan bir kadına eşi tarafından yapılan nasihatler / uyarılar oluşturmaktadır.

Tüm varyantlarda türkünün ilk dizesi -bazı ağız özellikleri hariç- "Güzeller bezenmiş toya giderler" şeklindedir. Düğün, bu türküde geçtiği şekliyle toy, Türk insanının bir araya gelip sazlı sözlü eğlendiği; yemekler yiyip sohbetler ettiği en önemli sosyalleşme/deşarj olma mekân ve zamanlarından biridir.[1] Toy, iş bölümü ve annelik olgusundan dolayı eve kapanmak durumunda kalan kadının nefes alıp diğer insanlarla buluşabildiği ender zamanlardan birisidir. O yüzden toya gitmek ayrı bir hazırlığı gerektirir. Bu, elde bulunan imkânlar ölçüsünde bezenmek / süslenip püslenmektir. Van'da Mehmet Bülbül ve Hüsamettin Subaşı'dan derlenen türküde -ki bu türküyü elektronik ortamda bulup kaynak kişi Hüsamettin Subaşı'dan dinlemenizi öneririm- mahallenin gülü, kızların paşası / seçkini olan Menşure Hanım, giyinmiş kuşanmış üstelik dudaklarını da boyayarak toya gitmektedir ve türküyü yakan da bu durumdan bir hayli hoşnut olmaktadır. İkiliklerle söylenmiş olan türkünün sözleri şöyledir:

Elinde oya gidiyor toya
Dodağı boya Menşure Hanım
Elinde maşa gider ataşa
Gızlara paşa Menşura Hanım
Elinde mili bülbüldür dili
Mehlenin güli Menşure Hanım (TRT THM Rep. Nu: 2494)

[1] Türker Eroğlu, dansların (halay/halk dansı) işlevlerini sıralarken bunların insan bedeni (fiziksel rahatlama) ve ruhu (psikolojik rahatlama) üzerindeki olumlu etkileri ile bireyin toplumsallaşmasına olan katkısına değinir bkz. (Eroğlu 2017: 215-226).

Toy / düğün dönüşü de türkülerimize yansımıştır. Fazlı Oğuzhan'ın Muş yöre ekibinden derlediği türküde, bu türküyü yakan da yukarıdaki türküde olduğu gibi toydan dönen sevgilisini hoşnut bir şekilde karşılar:

Garşıda gıza gurban — Vay le le le ley le ley le le le ley ley
Terlemiş yüze gurban — Gız göynüm senin ömrün
Bezenmiş toydan gelmiş — Vay le le le ley le ley le le le ley ley
Kaş gara göze gurban — Gız göynüm senin ömrün

(TRT THM Rep. Nu: 2508) [1]

Dörtlüğün devamında komşuların gözetim ve denetimi altında toya gönderilen bir kadın ve gideceği yerde nasıl davranması gerektiğini anlatan dizeler gelir. Dörtlüğün üçüncü dizesi tüm varyantlarda benzerdir. Bu da toyların ruhuna uygun bir yaklaşımdır. Çünkü Türk insanı "düğünde oynamak, ölümde/cenazede ağlamak" genel anlayışına sahiptir. Bu da insanın tabiatına uygun bir tutumdur. Şair, toya giden eşinden insan tabiatına aykırı bir tutum sergilemesini beklemektedir. Aslında kendisi de bunun böyle olmayacağının farkındadır. Orada genç kızların ve gelinlerin rica/irca ile oyuna davet edileceklerini çok iyi bilmektedir. O yüzden "yüngüllük (=hafiflik)" edip hemen oyuna dâhil olmamasını tembih eder. Bu dörtlüğün hegemonik erkeklik bağlamındaki anahtar kavramı "yüngüllük / yüngüllüg / yünüllüh / yüngüllüh"dür.

"Yüngüllük" ibaresi hemen her varyantta tekrarlanmıştır. Eyle- yardımcı fiiliyle kullanılan bu kelime "hafif olmak, hafiflik etmek" manasına karşılık gelirken "hafif" kelimesi de Türkçe Sözlük'te, "hoppa, ağırbaşlı ve ciddi olmayan" kadınlar için kullanılan bir sıfat olarak geçmektedir. Türküyü icra eden âşıklar, kadınların toya gitme ve oyunlara katılma konusunda son derece istekli olacaklarını hatta böyle durumlarda akıllarının başlarından gidebileceğini söyleyerek bu durumu bir zayıflık olarak görmektedirler. Âşık Murat Çobanoğlu, "...düğüne gittiği zaman bazı kadınların heyacanından aklı biraz zayıflar." derken Âşık Erkânî, düğüne giden kadını "gafadan yelli" olarak vasıflandırır. Bu peşin hüküm, toya katılan kadının birtakım taşkınlıkların içerisinde olacağını önceden dinleyiciye aktararak âşığın eşine uyarıda bulunmasını mazur hatta haklı göstermek çabasıdır.

Türkünün ikinci dörtlüğünde varyantlaşma daha çok görülmekle birlikte ana temada birlik vardır. Toy meydanı / odası / salonu, dost olsun düşman olsun hemen herkesin bir araya geldiği yerlerdir. Gerçi Anadolu'da bazı geleneksel olgular yüzünden kadınlı erkekli bir arada eğlenilmesi son zamanlara kadar pek söz konusu olmamıştır ama bu türkünün yakıldığı Kars ve çevresinde Orta Anadolu'nun aksine kadınlı erkekli bir arada eğlenildiğini

[1] Bu türküyü Sabahat Akkiraz Hanımefendi'den dinlemeniz tavsiye olunur.

biliyoruz.[1] Şair, eşine bu ortamda ağırbaşlı olmasını ve oradaki topluluğun kendi haklarında ileri geri konuşmalarına sebep olacak hareketlerden sakınmasını; oyuna / halaya kalktığında seyirciler tarafından farklı algılanacak ritmik hareketlerden uzak durmasını özellikle de kara kaş veya "kelâğıy / leçek / al vala"[2] ile daha belirgin hâle gelen gözlerine sahip olmasını öğütler. İnsan güzelliğinin yüzde doksanı yüzde toplanmıştır. Yüzün güzelliği ise gözdedir.[3] Bu durum Âşık Kerem'in dilinde şiirsel anlatıma kavuşmuştur: "Çiçekler içinde menevşe baştır / Gözeli gösteren göz ile kaştır / Gurbete gidiyom mektup ulaştır / Mektup ile konuşalım bir zaman." (TRT THM Rep. 320). Neşet Ertaş'ın sözleri kendisine ait olan bir türküsünde de "Gözeli gösteren göz ile kaştır" dizesi olduğu gibi tekrar edilmiştir: "Hasretin çeksem de sevdası hoştur / Güzeli gösteren göz ile kaştır / Sevdası olmayan yürekler boştur / Yârin aşkıyılan dol'olmayınca" (Tokel 1999: 300). Göz, aynı zamanda hem sessiz hem de gizli iletişim araçlarından biri olarak türkülerimizde sıkça kullanılmıştır:

El edersem eve gel
Göz edersem cama gel
Hiçbir şeyler bilmezsen
Al testiyi suya gel (TRT THM Rep. Nu: 1417)

El, kaş, göz veya başla yapılan işarete "işmar etmek" denir.

Acı tatlı söz eder
İşmar eder göz eder
Oğlanın ne suçu var
Her ne eder kız eder (Özbek 2009: 274)

İktibas ettiğimiz maniden de anlaşılacağı üzere "kara kaş"ın altında gözün oynaması bazı kimseler tarafından işmar olarak algılanabilir. O yüzden şair eşine bu tür hareketler yapmaması konusunda uyarıda bulunmaktadır.

Türkünün üçüncü ve son dörtlüğünde şair, toyda önüne geçilemeyecek olgunun farkındadır. Sevdiği mutlaka oyuna kalkacaktır. Kendisini yalvaran bir âşık konumuna getirip tüm varlığıyla (can ve mal) eşine olan aşkını dile getiren şair, son dizede türküye baştan sona hâkim olan hegemonik tavrı sergilemekten geri durmaz.

Yukarıya iktibas ettiğimiz on varyantın ortak teması böyledir. Türkünün varyantlaşması sırasında en fazla değişime uğrayarak çeşitlenme dörtlüklerin

---

1 KK-2

2 Kelâğıy, leçek, al vala: beyaz tülbentten veya ipekli kumaştan yapılmış baş örtüsü.

3 Karahanlı Türkçesiyle ifade edecek olursak;
"Kişi körkü til ol til körkü söz (=Kişinin güzelliği dildedir, dilin güzelliği sözdedir)
Kişi körkü yüz ol yüz körkü köz (=Kişinin güzelliği yüzdedir, yüzün güzelliği gözdedir."

son dizelerinde görülmektedir. Âşıkların icra sırasında bu son dizeleri ya aynen ya da farklı şekilde icra ettikleri görülmektedir. Hafiflik olarak algılanabilecek "yüngüllük" ve yanlış anlaşılmalara sebep olabilecek "göz"den sonra kadının dikkat etmesi gereken bir diğer husus ise oyuna dâhil olduğunda vücudunu bir bütün olarak kullanıp kıvrak hareketlerde bulunmamaktır. Bu durum, "Kemerin altında bel oynamasın / Dirsekten aşşağı bėl oynamasın / Bedenden aşşağı bel oynamasın" şeklinde dile getirilir. Bazı varyantlarda ise, "diz" ve "kol" da sahip çıkılması gereken uzuvlar arasında sayılır: "Kemerden aşşağı diz oynamasın / Dirsekden yuḫarı ġol oynamasın". Bir varyantta da "dudak" ile "dil" kontrol altında tutulması gereken organlar olarak yer almıştır: Dodağın altında (balam) dil oynamasın".

Halk oyunu (halay, halk dansı) bedenle yapılan ritmik hareketlere dayalı görselliği olan bir sanattır ve bu sanat icrasının merkezinde teşhir unsuru vardır (Adair 2007: 271). "Eril güç her zaman bakılan olmaktan çok bakan olmuştur." (Adair 2007: 277). Oyuna katılan kadının bakılan yani tüm gözlerin üzerinde toplandığı kişi olacağı için toplumdaki cinsiyet rolleri gereği onun oyun esnasında utangaç ve çekingen bir tavır sergilemesi beklenir. Türkünün tüm varyantlarında dile getirildiği üzere kadın, kara kaşının altında gözünü, dudağının altında dilini, kemerinin altında belini, dirsekten yukarı da kolunu "yüngüllük edip" kesinlikle oynatmamalıdır. Bu istekler dansın doğasına aykırıdır çünkü "Kişi dans ederken beyninin kontrolünde el, kol, bacak, baş, kaş, göz, kalça vs. organlarını" (Eroğlu 2017: 215-226) koordineli olarak kullanmak durumundadır. Beden hareketleri olmadan dans etmek veya -ele aldığımız türküde olduğu gibi- kişinin dans etmesini beklemek insan ve dansın tabiatına aykırı bir beklentidir. Çünkü "İnsanın danstaki tek enstrümanı kendi bedeni[dir.]" (Eroğlu 2017: 215-226). Hegemonik erkeklik kadından bedenini kullanmadan dans etmesini yani dans etmemesini beklemektedir. Düğüne giden kadın tüm ciddiyetini takınıp oturmalı eğer rica minnetle oyuna kalkacaksa da 80'li yıllardaki TRT Türk Halk Müziği sanatçıları gibi davranmalıdır.[1]

Sonuç

Karslı âşıkların hemen her düğünde icra ettikleri, TRT vasıtasıyla da tüm dünyaya açılan "Güzeller bezenip toya giderler" adlı türkünün varyantlaşma macerası hegemonik erkeklik bağlamında ele alınmıştır. Türkünün toplumda hâkim olan ataerkil yapı ve bununla doğrudan ilişkili olan hegemonik erkeklik etkisinde bilinçli olarak varyantlaştığı görülmektedir. İcracı âşıklar (varyantları yaratanlar), icradan önce türkünün doğuş hikâyesi diyebileceğimiz bir kısa anlatı ile hegemonik erkeklik bağlamında

[1] TRT Yurttan Sesler Korusunun 1981 yılındaki görüntüleri için (URL-8).

söyleyecekleri sözlere zemin hazırlamışlardır. Âşığın (Hasta Hasan) eşinden isteklerini mazur göstermek için bazen onun hasta oluşunu bahane etmişler bazen de bu isteği Mustafa Dudunalı varyantında olduğu gibi "âşıklık geleneğinin bir gereği" olarak dile getirmişlerdir.

Bu türkünün çok sayıda varyantının oluşmasını -biz on varyantla çalışmamızı sınırlandırdık- hegemonik erkeklik anlayışının toplumumuzda ne kadar yaygın olduğunun bir göstergesi olarak okumak gerekir. Yukarıda iktibas ettiğimiz "Her ne eder kız eder" dizesiyle biten manide cinsler arası ilişkilerde hegemonik erkeklik bağlamında kadınlara yüklenen sorumluluk (veya onlarda suçluluk duygusu oluşturma) işlenirken Ürgüplü Refik Başaran'dan derlenen türküde ataerkil şiddet (kayınbaba dayağı) sıradanlaştırılarak bu zulüm karşısında intihar eden gelinin tutumu sorgulanabilmektedir:

Gara çadır eğmeyinen
Gögsü sedef düğmeyinen
Adam gendin sele m'atar
Gayınbaba döğmeyinen (TRT THM Rep. Nu: 2413)

Türküler, sahip olduğumuz tüm yüce değerler ile ahlâkî zafiyetlerimizi tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren birer aynadır. "Güzeller bezenip toya giderler" adlı ayna, bize toplumumuzda ataerkil ve hegemonik erkeklik statülerinin türküler vasıtasıyla da desteklendiklerini / beslendiklerini gösterdi.

Kaynaklar

Adair, C. (2007), "Kadınları Seyretmek: Dansın Üretilmesi ve Algılanışı", Çev. B. Açıkdeniz, *Folklora Doğru*, S. 67, s. 277.

Albayrak, N. (2012), *Halk Edebiyatı Kapsamı-Biçimi ve Tür Özellikleri-Literatürü*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Baran, B. H. (2019), "Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme", *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, C. 2, S. 2, s. 295-303.

Başgöz, İ. (2008), *Türkü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Connell, R. W. (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Birey ve Cinsel Politika*, Çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eroğlu, T. (2017), "Dans Kavramı ve Dansın İşlevi", *The Journal of Academic Social Science Studies*. S. 60, s. 215-226.

Fidan, S. (2017), *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi/Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Güven, E. (2018), "Erganî, Mehmet Oktay", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ergani-mehmet-oktay [ET: 21.10.2020].

Güven, M. (2012), *On Bin Yılın Türküsü*, Erzurum: Fenomen Yayınları.

Güven, M. (2013), "Türkülerin Varyantlaşması", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 50, s. 145-156.

Hacılar, V. (2010), "Axılkelekli Âşık Hasta Hasan", *Bizim Ahıska Dergisi*, S. 18, s. 16-18.
Kancı, T. (2020), "Cumhuriyetin İlk Yıllarından Bugünlere Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları", *Cinsiyet Halleri Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Haz. N. Mutluer, 3. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 88-102.
Korkmaz, R. (2015), *Çıldır Folklor ve Etnografyası*, Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
Millett, K. (1987), *Cinsel Politika*. Çev. S. Selvi, İstanbul: Payel Yayınevi.
Olcay, S., A. B. Ercilasun ve E. Aslan (1976), *Arpaçay Köylerinden Derlemeler*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
Özbek, M. A. (2009), *Türkülerin Dili*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
Özer, O. (2012), "Muş-Bulanık Terekeme Ağzı", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 4, s. 242-265.
Sarıkaya, M. (2018), "İrticâli Söyleyiş ve Azerbaycan Edebiyatındaki Örnekleri", *I. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi (Kars, 09-11 Ekim 2017) Bildiri Kitabı*, Kars: Kafkas Üniversitesi Yayınları, s. 189-202.
Şimşek, A. A. ve R. V. Öner (2015), "Türkiye'de Hegemonik Erkeklik: Medyada ve Hukukta İzler, Dönüşümler ve Olasılıklar", *Global Media Journal Turkısh Edition*, S. 11, s. 447-476.
Tokel, B. B. (1999), *Neşet Ertaş Kitabı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
Uğurelli, A. (2020), "Dede Korkut Kitabı'nda İktidar ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi Bağlamında Bayındır Han", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 5, s. 221-240.
Yürek, N. ve F. A. Balcı Karaboğa (2018), "Türkçe Ders Kitaplarında Hegemonik Erkeklik", *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 14, S. 3, s. 956-987.

İnternet Kaynakları

URL-1: [Âşık Murat Çobanoğlu] https://www.youtube.com/watch?v=29c6BNElJ3M (ET: 03.08.2020).
URL-2: [Âşık Şeref Taşlıova] https://www.youtube.com/watch?v=i4D6DTRkXGo (ET: 03.08.2020).
URL-3:[Mehmet Oktay Belgeseli] https://www.youtube.com/watch?v=ek53_GQYIq0 (ET: 21.10.2020).
URL-4: [Âşık Erkani] https://www.youtube.com/watch?v=PjUDl6VeXuw (ET: 24.09.2020)
URL-5: [Âşık Feryadî (Maksut Koca)] https://www.youtube.com/watch?v=FU-2p5O-kHY (ET: 26.10.2020)
URL-6: https://www.salakfilozof.com/asiklar-sultani-asik-tuccari-sait-kucuk/ (ET: 13.09. 2020)
URL-7: https://www.youtube.com/watch?v=5tetW3_FzmA&t=330s (ET: 24.09.2020).
URL-8: https://www.youtube.com/watch?v=gzRbJbEpQk4&list=RDgzRbJbEpQk4&start_radio=1&t=2.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Ensar Aslan, 1944 Kars, Arpaçay doğumlu, Emekli Öğretim Üyesi.
KK-2: Mahmut Sarıkaya, 1955 Kars doğumlu, Öğretim Üyesi.