



Ege Üniversitesi Yayınları
Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Yayın No: 17

PROF. DR. METİN EKİCİ

ARMAĞANI

Cilt: 1-2-3



İzmir / 2022

Ege Üniversitesi Yayınları
Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Yayın No: 17

METİN EKİCİ ARMAĞANI

**Prof. Dr. Selami FEDAKAR
Doç. Dr. Muvaffak DURANLI**

Cilt: 1-2-3

İZMİR-2022

METİN EKİCİ ARMAĞANI

Prof. Dr. Selami FEDAKAR
Doç. Dr. Muvaffak DURANLI

E-ISBN: 978-605-338-383-3

Ege Üniversitesi Üst Yayın Komisyonu 07.11.2022 tarih ve 08/07sayılı kararı ile yayınlanmıştır.

© Bu kitabın tüm yayın hakları Ege Üniversitesi'ne aittir. Kitabın tamamı ya da hiçbir bölümü yazarının önceden yazılı izni olmadan elektronik, optik, mekanik ya da diğer yollarla kaydedilemez, basılamaz, çoğaltılamaz. Ancak kaynak olarak gösterilebilir.

Eserin bilim, dil ve her türlü sorumluluğu yazarına/editörüne aittir.

Ege Üniversitesi Yayınları

Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi
Bornova -İzmir

Tel: 0 232 342 12 52

E-posta: basimveyayinevisbm@mail.ege.edu.tr

Yayın Link

<https://basimveyayinevi.ege.edu.tr>

Yayın Tarihi: Aralık 2022



Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası lisansı (CC BY-NC-ND) ile lisanslanmıştır. Bu lisansla eser alıntı yapmak koşuluyla paylaşılabilir. Ancak kopyalanamaz, dağıtılamaz, değiştirilemez ve ticari amaçla kullanılamaz.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY-NC-ND). Under this license, the text can be shared with the condition of citation. However, it cannot be copied, distributed, modified or used for commercial purposes.

Editörler

Prof. Dr. Selami FEDAKAR - Doç. Dr. Muvaffak DURANLI

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Alimcan İNAYET

Doç. Dr. Pınar FEDAKAR

Doç. Dr. Atıf AKGÜN

Dr. Öğr. Üyesi Nagihan BAYSAL

Dr. Öğr. Gör. Fazıl ÖZDAMAR

Dr. Öğr. Gör. Seçkin SARP KAYA

Araş. Gör. Gökçe EMEÇ YÜCESOY

Araş. Gör. Arzu ACAR

Doktora Öğrenci Yağmur ALKIR

İÇİNDEKİLER

Sunuş	XIII
“Türk Dünyası Benim Evim” Türk Dünyası’na ve Türk Halk Bilimine Adanmış Bir Ömür	1
<i>Pınar FEDAKÂR-Gökçe EMEÇ YÜCESOY</i>	
Prof. Dr. Metin Ekici’nin Bilimsel Çalışmaları.....	39
HATIRA YAZILARI VE MAKALELER	65
Prof. Dr. Metin Ekici’nin Lisans Tezi	
<i>Dilaver DÜZGÜN</i>	67
Dostum Prof. Dr. Metin Ekici	
<i>M. Öcal OĞUZ</i>	71
Saim Hocasına Mektuplarıyla Prof. Dr. Metin Ekici	
<i>Saim SAKAOĞLU</i>	75
Dede Korkut Hikâyelerinde Şahıs Tasvirlerinin ve Mekânın Yardımıyla Hikâye Sayısı Belirlenebilir mi?	
<i>Fikret TÜRKMEN</i>	95
Halkbiliminin Yaşayan Destan Kahramanı: Metin Ekici	
<i>Ali YAKICI</i>	101
Aybek, Reşideddin Fazlullah ve Türk Sözlü Tarih Anlatısı Üzerine Tespit ve Düşünceler	
<i>Dursun YILDIRIM</i>	105
MAKALELER	109
Harezmi Folkloru Çalışmalarının Öncüsü: Prof. Dr. Safarbay Rozimbayev	
<i>Arzu ACAR</i>	111
Halk Edebiyatı Türlerinden Yararlanan Bir Yazar: Talip Apaydın	
<i>Erdal ADAY</i>	135
Karaçay-Malkar Türklerinde Aşık Kemiği Oyunları	
<i>Adilhan ADİLOĞLU</i>	149
Vasily Vereşçagin’in Kafkas Ötesi Yolculuğuna ve Duhoborlar’a Dair...	
<i>Mertcan AKAN</i>	175
Çağdaş Balkan Türk Edebiyatlarında Sözlü Geleneğin Tesiri Üzerine Bir İnceleme	

<i>Atıf AKGÜN</i>	195
Yusuf Atılğan'ın "Ekmek Elden Süt Memeden" Adlı Eserinde Masal İzlekleri	
<i>Esra AKPINAR</i>	225
Karaman Yılcık Ocakları: İcracı (Ocak), İcra (Sağaltım) ve Yapı	
<i>Hüseyin AKSOY-Meliha YEŞİLBAĞ</i>	237
Guslar Avdo Međedović: Boşnakların Ulu Ozanı yahut Balkanların Homer'i	
<i>Ömer AKSOY</i>	255
Hâkim ve Tâbi İlişkisi İçinde Hakas Destanlarında "Çon" (Halk) Kavramı	
<i>Erhan AKTAŞ</i>	265
Kötülükten ve Ötekiden Korunma İhtiyacına Karşı Köfür Gecesi Ritüeline Kültürel Bir Bakış	
<i>Yağmur ALKIR</i>	281
Günümüz Dünyasında Dil Haritalarının ve Dil Atlaslarının Önemi	
<i>Semra AL YILMAZ-Cengiz AL YILMAZ</i>	293
Türkmen Dilinde Ağ- Kelime Türetme Yuvası	
<i>Maral ANNAYEVNA TAGANOVA</i>	305
Âşık Feymanî'nin Alman Destanı'nın Tahlili	
<i>Bülent ARI</i>	313
Dünden Bugüne Türk Masal Araştırmaları Üzerine	
<i>Mustafa ARSLAN</i>	321
Vanlı Âşık Celâlî ve Azerbaycan Türklerine Dair Onun Şiirlerinde Tespit Edilen Bazı Unsurlar Üzerine Bir Deneme	
<i>Abduselam ARVAS</i>	343
Resul Rıza'nın Şiirlerinde İnsan Sevgisi ve Hümanizm	
<i>Ayşe ATAY</i>	355
Çeviri Letâifnâmelerin Mizah Araştırmalarındaki Yeri ve Mehmed Tâhir'in "Mektebe Mûte'allik Letâif" İsimli Tercüme Eseri	
<i>Sayıp ATLI</i>	369
Kültürel Kimlik İnşasında Dijital Kodlar ve Türkçenin Göstergibilimsel İşlevi	
<i>Özgür Kasım AYDEMİR-Nermin ER AYDEMİR</i>	383
Mikhail Bakhtin'in Karnavaleks Kuramı Çerçevesinde Dijital Çağda Halk Bilimi'nin Geleceği	
<i>Handan AYDIN KASIMOĞLU-Sinem ARAT</i>	393
Altay Destanlarında Kadın Karakterlerin Hareket Tahlili ve Kadın Tipleri	
<i>Tuğba AYDOĞAN</i>	399

Yunus Emre'ye Adanmış Şiirlerde Toplumsal Eleştirisi	
<i>Onur AYKAÇ</i>	415
Yüzyıl Arayla İki Türk Yazarın Londra İzlenimleri: Abdülhak Hamid'in ve Ali Teoman'ın Londra'sı	
<i>Yunus BALCI</i>	425
Kültürel Süreklilik Bağlamında Türk Âşıklık Geleneğinde Geçiş/Kırılma Dönemleri: Tespitler ve Öneriler	
<i>Uğur BAŞARAN</i>	437
Sovyet Dönemi Dil ve Kimlik Politikalarının 21. Yüzyılda Türkistan'a Yansımaları Üzerine Bir Deneme	
<i>Bülent BAYRAM</i>	451
Dünya Destan Geleneğinde Gılgamış Destanı ve Dede Korkut Kitabı Kahramanları	
<i>Nagihan BAYSAL</i>	465
Anadolu'da Kitre Bebek Üretimi Yoluyla Yöresel Giyim Kuşam Aktarımcısı "Zekiye Erkiç"	
<i>H. Nurgül BEGİÇ</i>	479
Yunus Emre'nin "Risaletün-Nushiyye" Adlı Mesnevisinde Öfke Destanı	
<i>Mzisa BUSKİVADZE</i>	491
Kemeraltı Aktarları: Geleneksel Bir Mesleğin Dünden Bugüne Gelişim ve Dönüşüm Dinamikleri	
<i>Dicle CİCA</i>	497
Macaristan'da Çocuk Halk Oyunları	
<i>Eva CSAKI</i>	511
Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürdüğü Boyda ve Satuk Buğra Han'da Ortak Bir Motif: "Kahramanın Düşmanını Uyurken Öldürmemesi"	
<i>Emine ÇAKIR</i>	519
Harezmi Bölgesi Kadın Din Temsilcileri Kitabı Halfelerin Otoritesi, Gücü ve Karizması Üzerine Tespitler	
<i>Esra ÇAM</i>	535
Halk Kültürü ve Toplumsal Ekoloji Açısından Sabahattin Ali'nin "Hasanboğuldu" Hikâyesi	
<i>Songül ÇEK</i>	545
Tarih Yazıcılığı ve Folklor İzmir'in Destanı: Umur Gazi	
<i>Mehmet Surur ÇELEPİ</i>	559
Simgesel Sermaye ve Folklor: Dede Korkut Anlatılarında Toyların İtibar İnşasındaki İşlevi	
<i>Adil ÇELİK</i>	577

Kabak Kemane Eğitiminde Metotlaşma Süreci ve Pandemi Döneminde Çevrimiçi Eğitimi Özgür ÇELİK	595
Kadı Burhaneddin'in Şiirlerinde Dönemin Kültür Unsurları İsmet ÇETİN	611
Tahtacı İnanç ve Ritüellerinde Kadın Nilgün ÇIBLAK COŞKUN	623
Türk Tarihinin Önemli Bir Kaynağı Olan Khronographia'nın Müellifi Mikhail Psellos Hakkında Notlar Recep Efe ÇOBAN	639
Somut Olmayan Kültürel Mirasın Turizmde Kullanımı Üzerine Gözlemler: Doğu Karadeniz Örneği Nazım ÇOKIŞLER	649
Karamanlıca Anatol Ahteri Dergisindeki Halk Bilimi Meteryali Faruk ÇOLAK	669
Kazak Destanlarında Adalet Kavramı Sevgi DAL	687
19. Yüzyıla Ait Bir Cönkte Taş Bebek Hikâyeli Türküsünün İzahlı Kaydı Özkan DAŞDEMİR	697
Meslek Folkloru Bağlamında Atasözleri Nükte Sevim DERDİÇOK	707
Kötünün Hikâyesi: Kurguya Kötü Karakterin Penceresinden Bakmak Mustafa DUMAN	727
Modern Çağın Sorunları Karşısında Bir Çözüm Önerisi Olarak Hacı Bektaş Veli Düşüncesi Hamiye DURAN	741
Saha Türk Halk Hekimliğinde Şifalı Bitkilerin Kullanımı Muvaffak DURANLI	753
Derviş Sanatı ve Âşık Sanatı İlişkileri Bağlamında Âşık Ruhsatî'nin Sıdkı Baba Üzerine Etkileri Bayram DURBİLMEZ	769
Türkmen Folklorunda Meslek Pirleri Algısı Üzerine Ali DUYZMAZ	787

Tekirdağ Ninnilerinde Kültürel Bellek Unsurları	
<i>Fatih EGE</i>	799
Kutun Taşınabilir Formu: Teberrük	
<i>Didem Gülçin ERDEM KÜK</i>	811
Şaikâne Dil ve Üslubu ile Abdulla Şaik	
<i>Ali EROL</i>	819
Kuzey Makedonya Yörük Masallarında Formeller	
<i>Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN</i>	831
Günümüz Büyücülükte Şaman Ve Ozan'ın İzleri	
<i>Aynur GAZANFARKIZI</i>	845
Ninnilerde Mizah	
<i>Seda GEDİK</i>	857
Anlambilim Düzleminde Atasözlerine Bir Bakış	
<i>Cengiz GÖKŞEN-Taner TURAN</i>	875
Hikâye Anlatıcısı Mustafa Kaplan ve Köroğlu İcraları	
<i>Mustafa GÜLTEKİN</i>	891
The Meaning of Horse for Turks in The Context of Friendship (Dostluk Bağlamında Türkler İçin Atın Anlamı)	
<i>Hasan GÜNEŞ</i>	907
Orhan Pamuk'un Romanlarında Tarihi Efsanelerin Kullanımı: Tahkiyenin Gücü ve Kimlik	
<i>Funda GÜVEN</i>	913
Sürelî Yayın Olarak Piyasa Çıkan İlk Türk Çizgi Romanı Köroğlu	
<i>A. Özgür GÜVENÇ</i>	923
Folklorşünaslıqda Yeni Mərhələ	
<i>Ali Şamil HÜSEYİNOĞLU</i>	943
Âşık Tarzı Edebiyatın ve Kültürün Tarihi: Tarih yazımına Bir Derkenar	
<i>M. Emir İLHAN</i>	955
Yunus Emre Divanı'ndaki Eski İnanç Sistemlerine Ait Unsurlar Üzerine	
<i>Alimcan İNAYET</i>	967
Destan ve Roman	
<i>Cabbar İŞANKUL</i>	979

Türk Mitolojisinde Zaman	
<i>Turgay KABAK</i>	987
Halk Biliminin Millî Kimliğin Oluşmasındaki Stratejik Boyutu	
<i>Yaşar KALAFAT</i>	995
Bir Edebî İklim Olarak Hasan Mercan'ın Körağa Sokağı Üzerine	
<i>Ertuğrul KARAKUŞ</i>	999
Köroğlu'nun Keleşleri	
<i>Doğan KAYA</i>	1011
Döğerli/Düğerli Halk Oyunlarının Performans Teori Açısından İncelenmesi	
<i>Ömer KIRMIZI</i>	1031
Selçuk Bey Oğlunun Yumruğunda Laçın Çırpını: Dede Korkut Kitabı'nda Soküm	
Doğancılık Geleneği	
<i>Nedim Mutlu KIZILBUGA</i>	1043
"Batıl İnanç" Kavramı Üzerine Eleştiri	
<i>Serkan KÖSE</i>	1059
Anadolu ve Türkmenistan Sahalarından Hareketle "Muhammet Hanefî Destanı"	
Üzerine Bir Değerlendirme	
<i>Satı KUMARTAŞLIOĞLU</i>	1071
Dilin Gelişimi ve Değişimi Bağlamında Türkçenin Sorunsuzluğu Üzerine	
<i>Levent KURGUN</i>	1089
Asya'dan Anadolu'ya Türkmenlerde "Dolu" Geleneği	
<i>Necdet KURT</i>	1099
Kültürel Mirasın Turizmle İmtihanı: Manisa Mesir Macunu Festivali Örneği	
<i>Sinan KURT</i>	1125
Başkurt Masallarında Mitolojik Bir Varlık: Ejderha	
<i>Gonca KUZAY DEMİR</i>	1143
Karikatürlerde Geçiş Ritüellerinin İzini Sürmek	
<i>Ezgi METİN BASAT</i>	1155
Metinlerarasılık Bağlamında Radyo Tiyatrosu: Deli Dumrul-Ölüm ve Aşk	
<i>Kübra MORKOÇ</i>	1177
Bağ Börek ve Dengi Boz Masalına Metinlerarası Yaklaşım	
<i>Atiye NAZLI</i>	1191

Hint ve Anadolu Türk Masallarında Peri Kızı Tipi <i>Eren ODAMAN-Zekeriya KARADAVUT</i>	1205
İnsan ve Çevre İlişkisi Bağlamında Türk Şamanizmi <i>Nükhet OKUTAN DAVLETOV-Timur B. DAVLETOV</i>	1223
Kapadokya'dan Yunanistan'a Sözlü Kültür Köprüsü: Türküler ve Halk Dansları <i>Âdem ÖGER</i>	1235
Demokratik Yönetişim Kavramı ve Kavramın Temel İlkeleri Üzerine <i>Seçil ÖRAZ BEŞİKÇİ</i>	1253
Üç Mezar Bir Korkut: Dedem Korkut'un Mezarlarına Dair Kaynaklar <i>Mustafa ÖZBAŞ</i>	1265
Koroğlu'nun İran Türkleri Anlatmalarında Kırat'ın Yolculuğu <i>Fazıl ÖZDAMAR</i>	1287
Dede Korkut Kitabı ve Kültürel Patronajlık <i>Nebi ÖZDEMİR</i>	1307
Dijital Gösteri Çağında Geleneksellik: Bilgi Deryası ve Gölge Oyunu <i>Gülseren ÖZDEMİR RİGANELİS</i>	1329
Gerenli Şakaları Bağlamında Şakanın Yapısı <i>İbrahim ÖZKAN</i>	1349
Azerbaycan'ın Modernleşme Dönemine Ait Roman ve Hikâyelerinde Eğitim Meselesi <i>Meliha ÖZTURHAN</i>	1369
Masallarda İktidar Söylemi -Karga, Leylek ve Tilki Masalı Örneği- <i>Gürol PEHLİVAN</i>	1385
Professor Mâtin Ekicinin Koroğluşünasıq Görüşleri <i>Seyfeddin RZASOY</i>	1397
Bağımsızlık Devri Türkmen Çocuk Edebiyatında Şiir Türü Üzerine Bir İnceleme <i>Soner SAĞLAM</i>	1403
Türk Dünyası Masallarında Aşık Oyununun Yapısal ve Sosyokültürel İşlevleri <i>Seçkin SARPKAYA</i>	1431
Ortak Hafıza ve Kimlik İnşasında İki Şahsiyet: Yunus Emre ve Neşet Ertaş <i>Erhan SOLMAZ</i>	1453

Âşık Veysel'in Şiirlerinde Geleneğin ve Bireyselliğin Temsili Üzerine <i>Halil İbrahim ŞAHİN</i>	1467
Ustalarının Dilinden Elazığ'ın Sembolü Sekiz Köşe Kasket/Şapka <i>Ebru ŞENOCAK</i>	1483
Türk Masallarından Hareketle "İdeal/Tercih Edilen Kadın Tipi"nde Aranılan Özellikler <i>Esmâ ŞİMŞEK</i>	1503
Bursa'da Geleneksel Giyim-Kuşam <i>Hülya TAŞ</i>	1519
Bağımsızlığın Otuzuncu Yılında Türk Dünyasında Bilgi Üretim Zihniyetinin Değişimi <i>Abdullah TEMİZKAN</i>	1535
Polonya Litvanya ve Belarus Tatarlarında Kurban Geleneği <i>Emilia TEMİZKAN</i>	1557
Bir Halk Şerhi Örneği Olarak Denizlili Kemal Bilgin'in Fâtıha Şerhi <i>Mehmet TEMİZKAN</i>	1571
Vatana ve Eğitime Adanmış Bir Ömür: Ali Vehbi (Aykota) Bey <i>Turgut TOK</i>	1581
Bir Performans Olarak 'Cik Ciki Yağlıklı Kız Masalı' (Nazmiye Aygün Anlatması) <i>Emrah TUNÇ</i>	1595
Ege Üniversitesi'nde Türk Halk Bilimi Alanında Gerçekleştirilen Müzik Odaklı Lisansüstü Çalışmalar <i>Sıtkı Bahadır TUTU-Hande DEVRİM KÜÇÜKCEBE</i>	1615
Deve Güreşlerinde Ritüelistik Bir Uygulama: Nazar <i>Hatice Kübra UYGUR</i>	1635
Masallarda Kullanılan Mektupların İşlevleri: Melike Aytila ile Şehzade Reveydullah Örneği <i>Fatoş YALÇINKAYA</i>	1651
Türk Kültüründe Koç-Koyun ve Dağ Keçisi Ritüeli <i>Mehmet YARDIMCI</i>	1665
Soküm Sözleşmesi'nin 20. Yılında Türk Dünyası Somut Olmayan Kültürel Miras Politikaları Üzerine Bir Değerlendirme <i>Tuna YILDIZ-Evrım ÖLÇER ÖZÜNEL</i>	1677
Türkiye'de Ağaca Bez Bağlama Geleneği	

<i>Nathan YOUNG</i>	1689
Savaşın Tanıklığında Dilin Delili: Bayburtlu Zihni	
<i>Ayşe YÜCEL ÇETİN</i>	1701
FOTOGRAFLAR	1711

BİR PERFORMANS OLARAK ‘CİK CİKİ YAĞLIKLIL KIZ MASALI’ (NAZMİYE AYGÜN ANLATMASI)

Emrah TUNÇ*

Giriş

Sözlü anlatı türlerinden biri olan masalların kendilerine ait tekillikleri ve art anlamsal sahalalarıyla birlikte ele alınmaları, esasında oldukça yenidir. Bilindiği üzere 19. asırda pozitivist paradigmlar eşliğinde çalışmalarını yürüten halkbilimciler, masallara yaklaşırken büyük oranda *Tarihi-Coğrafi Fin Okulu*’nun geliştirdiği kuramsal bakış açısını kullanmıştır. Buna göre masal varyantlarının tespit edilmesi, yayılma sahalalarının belirlenmesi ve kayda geçirilen masalların sistematik olarak tasnif edilmesi, bu ilk dönemki masal çalışmalarının başlıca amacı olmuştur.

Sonraki dönemlerde yaşanan kuramsal gelişmelerin ise disiplin içindeki yaklaşım biçimlerini büyük oranda etkilediği görülür. Giderek zenginleşen bir çalışmalar tarihinde Fin Okulu’nun masal motiflerini tasnif etme çabaları, yerini masallar üzerine daha bütüncül yaklaşımlar sergileyen kuramsal faaliyetlere bırakır. Bu açıdan örneğin masalların çok renkli ve çeşitlenen görüntüsü altında tek biçimlilik arayan *Morfolojik Yöntem* yahut çoğunlukla pozitivist bir çizgide kalmak kaydıyla masalları toplumun ortak bilinçaltının bir uzantısı olarak gören *Psikanalitik Yorumlama Yöntemi* gibi birçok yaklaşım biçimi; farklı amaçlar doğrultusunda masalları incelemeye başlar. Bunlar gibi, masalları edebî birer metin olarak ele alan *Edebî Yorumlama Yöntemi*’nin ve onları işlevsel açıdan mercek altına alan *Antropolojik Yöntem*’in de yine bu çeşitlenmenin bir sonucu olarak, masal çalışmalarının kuramsal tarihindeki boşlukları hızla doldurmaya başladıkları görülür.

Ancak dikkatle incelendiğinde, sosyal bilimlerin doğa bilimlerine öykünmesi sonucunda ortaya çıkan ve çoğunlukla pozitivist bir epistemolojiyle hareket eden bütün bu yaklaşımların, kökenlerinde barındırdıkları bazı sayılılar nedeniyle folklorun tekilliğe ve biricikliğe dayanan “performatif” (*teatral*) özünü büyük oranda ihmal ettikleri ve genellemeci bir tutum sergileyerek birtakım “makroskobik” kanunlar peşinde koştukları anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, folklor ürünlerini derlenecek birer “ölü malzeme” olarak gören metin merkezli bu

*Dr. Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Sivas/Türkiye, etunc@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9764-7326.

yaklaşımlar (Çobanoğlu, 2000: 27); geçmişe dönük yüzleriyle masalların oluşumunda bağlamın ve insan iradesinin (bireysel yaratıcılığın) ne denli etkili olabileceğini çoğunlukla unutmuş gibidir ve bu yüzden uzun süreler boyunca ağır eleştirilere maruz kalmışlardır (Görkem, 1998: 107).

Bununla birlikte 20. asrın başlarına gelindiğinde, *Prag Dilbilim Okulu*'nun tesirleri altında kalan bazı Amerikan halkbilimcilerin, dil araştırmaları için üretilmiş olan teorik bir çerçeveyi sahalarına transfer ettikleri görülür. Erving Goffmann'la birlikte sosyolojide; Dell Hymes veya Victor Turner gibi isimlerle birlikte antropolojide geniş yankılar uyandıran bu perspektifin; Alan Dundes, Roger Abrahams, Dan-Ben Amos ve Kenneth Goldstein gibi isimlerle birlikte ise halkbilimi sahasına ithal edildiği ve 1970'lerden itibaren disiplin içerisinde *Performans Teori* olarak anılmaya başlandığı görülmektedir (Ekici, 2013: 93; Carlson, 2013: 34-56).

En genel hâliyle folklor ürünlerinin *icracı*, *alımlayıcı* ve *ortaya çıktıkları bağlam* ile birlikte ele alınmaları gerektiğini savunan Performans Teori, ileri sürmüş olduğu çalışma modeliyle metni esas alarak folkloru “insansızlaştıran” yaklaşımların eksikliğini büyük oranda gidermeye çalışır. Teoriye göre folklor, doğa bilimlerinin araştırma nesnesi olan cansız olgulardan farklı olarak insana ait birtakım dinamik eylemlerin ifadesi; yani esasında herhangi bir kanuna/yasaya tâbi olmayan sosyal bir olay olarak değerlendirilmelidir ve bu yüzden bağlamlarından kopartılarak/metne indirgenerek yapılan çalışmalar, özünde son derece canlı olan folklorun doğasına aykırı bir çalışma modeli teşkil eder. Bu anlamda kendisinden önceki yaklaşımlardan farklı bir perspektif geliştiren teori, folklor ürünleri değerlendirilirken şu üç temel unsurun her zaman göz önünde tutulmak zorunda olduğuna özel bir vurgu yapar: 1) folklorun gerçekleştirilişi veya icrası, 2) icracı, 3) alımlayıcı ile birlikte icranın gerçekleştiği sosyal çevrenin bir bütün olarak ele alınması (Çobanoğlu, 2002: 278).

Masal çalışmalarına gelindiğinde ise teorinin, masaları sadece metin boyutuyla ele alan kuramsal çerçevelerin eksikliklerini gidermeyi amaçladığı ve anlatıların “performe” edildiği bağlamları da işin içerisine katarak bütüncül bir yaklaşım geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Metnin ve sözel dokunun, birtakım bağlamsal özelliklerin tesiri altında kalarak her icrada yeniden ve farklı bir biçimde şekillendiğini ileri süren Performans Teori; metin merkezli yaklaşımların “genellemeci” ve “makroskobik” tutumlarından uzaklaşarak masalların kendilerine has olan bilgisine odaklanır ve bu suretle salt metin incelemelerinin ötesine geçer. Böylece ele aldığı masaları birtakım mekanik yasaların kaskacından çıkartarak, onları içinde buldukları koşulların bir ürünü

olarak yorumlayan teorinin; bu hâliyle kendisinden önceki yorumlama biçimlerini tepeden tırnağa değiştirmeye zorladığı anlaşılır.

Bütün bu bilgiler ışığında, kendisini Performans Teori'nin kuramsal perspektifi içerisine konuşturarak bu makale; uzun süreler boyunca Anadolu sahasında anlatılan 'Cik Ciki Yağlıklı Kız' (Sabır Taşı) masalını; teorinin üçlü araştırma modeline göre çözümlenmeyi deneyecektir. Türk halkbilimi çalışmaları içerisinde Performans Teori üzerine kaleme alınan birçok yazı olmasına rağmen teoriyi uygulamalı olarak kullanan ve folklor ürünlerini bu perspektifle ele alan çalışmaların sayısı, esasında oldukça sınırlıdır. Bu nedenle bu çalışma, söz konusu eksiklik üzerine vurgu yapmak ve bir nebze olsun bu eksikliği gidermek adına 24.03.2013 tarihinde Ankara'da, Nazmiye Aygün (1928-2014) tarafından aile meclisi içerisinde "performe edilen" Cik Ciki Yağlıklı Kız masalını; *anlatının kişisel boyutu* (icracı), *anlatının sosyal boyutu* (icra ortamı) ve *anlatının sözel boyutu* (metin) olmak üzere toplamda üç aşamalı bir değerlendirmeye tâbi tutacak ve teorinin sunduğu izlek doğrultusunda, anlamın bu üç unsurdan ayrı olarak yorumlanamayacağını göstermeye çalışacaktır.

1. Masalın Künyesi

1.1. Masalın İsmi: Kaynak kişi olan Nazmiye Aygün, masalın Kırşehir'in Kaman ilçesinde "Cik

Ciki Yağlıklı Kız" ismiyle bilindiğini ifade etmiştir. Ancak anlatının çeşitli varyantlarının, Türkiye'nin farklı coğrafyalarında başka isimlerle anıldığı görülür. Örneğin Türk masal külliyyatının en seçkin örneklerinden biri olan Billur Köşk Masalları'nda (1928 tarihli Ahmet Kâmil nüshasında) masalın "Hikâye-i Murâdına Nâil Olan Dilber" ismiyle verildiği görülmektedir (Kâmil, 1928: 45) Umay Günay, *Elazığ Masalları* isimli eserinde masalı "Kırk Gün Ölü Başlı Bekleyen Kız" adıyla vermiştir (Günay, 1975: 447). Pertev Naili Boratav ise *Zaman Zaman İçinde* adlı derleme eserinde söz konusu masalı "Sabır Taşı" ismiyle nakleder (Boratav, 2009: 198).

Bu bakımdan farklı kaynaklar içerisinde değişik adlarla anılan masalın ismi konusunda herhangi bir ittifak olmadığı söylenebilir. Ancak bütün bu farklı adlandırmalara karşın, Türk dilinde çokça kullanılan "sabır taşı" ibaresinin anlamı verilirken birçok kaynağın bu masala gönderme yapması; masalın yaygın olarak "Sabır Taşı" ismiyle anıldığını göstermektedir.

1.2. Tip Numaraları: Eberhard ve Boratav'ın birlikte hazırladıkları *Typen Türkischer Volksmärchen*'da 185. sırada yer alan masal; Antti Aarne ve Stith Thomspson'ın hazırladığı *The Types of the Folktale* adlı katalogta yer almamaktadır (Boratav, 2009: 268).

1.3. Olay Örgüsü: Tematik açıdan “sabır” kavramı üzerine kurgulanan masalın olay örgüsü şu şekildedir:

1. Küçük kardeşlerinin kirlenmiş bezlerini yıkamak için her gün aynı derenin kenarına giden Cık Ciki Yağlıklı Kız, günlerden bir gün derenin kenarında bir kuşla karşılaşır.

2. Kuş, kıza kırk gün kırk gece boyunca bir ölünün başını bekleyeceğini söyler.

3. Kuşun söylediklerinden dolayı çok üzülen Cık Ciki Yağlıklı Kız, eve gelip durumu annesine ve babasına anlatır.

4. Aradan zaman geçer. Cık Ciki Yağlıklı Kız, bir gün bir başka dere kenarında gezinirken büyük bir saray görür. Meraklanarak saray kapısından içeri girer. Ancak girer girmez, kapılar sıkı bir şekilde kapanır.

5. İçeride gezinmeye başlayan Cık Ciki Yağlıklı Kız, sarayda bir sürü oda olduğunu ve bu odalardan her birinin çeşitli yiyeceklerle dolu olduğunu görür. Bir başka odada ise çok yakışıklı, güzel mi güzel bir delikanlının ölü gibi yattığını fark eder.

6. Kuşun dediklerinin doğru çıktığını anlayan Cık Ciki Yağlıklı Kız, kaderini kabullenir.

7. Bekleme esnasında günlerden bir gün, genç bir Çingene kız, bir şekilde saraydan içeri girmeyi başarır. Böylelikle Cık Ciki Yağlıklı Kız'a can yoldaşı olur.

8. Kırkıncı gün delikanlının uyanacağını düşünen Cık Ciki Yağlıklı Kız, yanındaki Çingeneden ölünün başında beklemesini rica eder. Kendisi, delikanlıya güzel görünmek için banyo yapmaya gider.

9. Delikanlı, tam da Cık Ciki Yağlıklı Kız banyodayken uyanır. Başında bekleyen Çingene kızı görür ve ona “kırk gün boyunca başımı bekleyen sen miydin” diye sorar. Çingene ise “evet, ben bekledim” diye cevap verir.

10. Bunun üzerine delikanlı, Çingeneyle evlenir. Cık Ciki Yağlıklı Kız duruma çok üzülür; ancak şehzadeye hiçbir şey söylemez. Hizmetçi olarak ikilinin yanında yaşamaya devam eder.

11. Günlerden bir gün, şehzade hacca gitmeye karar verir. Eşini de alıp yola çıkmaya niyetlenen delikanlı, Cık Ciki Yağlıklı Kız'a kendisinden hediye olarak ne istediğini sorar. Cık Ciki Yağlıklı kız ise bir sabır taşı ve bir de kara saplı bıçak istediğini söyler. “Eğer almazsanız, yolunuzu kör duman bürüsün” şeklinde cevap verir.

12. Delikanlı hacdan geri gelirken, hediye için yolunu kör duman bürür. Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın istediği hediyeleri almayı unuttuğunu fark eden genç adam, hemen geriye dönüp hediyeleri satın alır. Eve gelince ise aldıklarını Cık Ciki Yağlıklı Kız'a teslim eder.

13. Aradan günler geçer. Bir gün delikanlı, Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın odasının önünden geçerken birtakım sesler duyar. Dinlemeye koyulur. Cık Ciki Yağlıklı Kız; "sabır taşı, sabır taşı" diye bağırılmaktadır. Kız, başından geçen olayları bir bir taşa anlatır. Taş ise duyduklarının ağırlığına dayanamaz, paramparça olur.

14. Ardından Cık Ciki Yağlıklı Kız, elindeki bıçağı kendi göğsüne saplamaya kalkışır. Ancak tam bu anda delikanlı yetişir ve kızın elinden bıçağı alır. Doğruları öğrendiği için Cık Ciki Yağlıklı Kız'la evlenmeye karar verir.

15. Böylelikle kırk gün kırk gece düğün yaparlar. Çingeneyi ise ceza olarak katırların arkasına bağlarlar.

1.4. Masalın Yayılma Sahası: Pertev Naili Boratav tarafından masalın bazı çeşitlemeleri tespit edilmiştir. Buna göre, TTV'de bu masalın 37 anlatması incelenmiştir. (Sonradan 4 anlatma daha eklendiği anlaşılmaktadır). Boratav masalın yayılma sahası olarak şu yerleri gösterir: "Turgutlu (Manisa), Gümüşhane, Nevşehir, Çubuk (Ankara), Develi (Kayseri), İstanbul, Ankara, Çankırı, Niğde, Ceyhan (Adana), Sivas, Yozgat, Karaköse, Amasya, Gaziantep, Arapkir, Kaşgar ve Karaferye (Bulgaristan)" (Boratav, 2009: 269).

2. Bir Performans Olarak 'Cık Ciki Yağlıklı Kız' Masalı

2.1. Anlatının Kişisel Boyutu (Anlatıcı)

Metin ve yazarı arasında bağ kuran ve yazarın hayatından yola çıkarak metinleri anlamlandırmaya çalışan yorumlama ekollerinin tarihi, oldukça eskidir. Ancak neredeyse edebiyat tarihi boyunca baskın olan bu fikrin; özellikle Mallarmé, Roland Barthes ve Michel Foucault gibi isimlerle birlikte kısmi olarak aşınmaya uğradığı görülür. Nitekim "yazarın ölümü"ne hükmederek onu eser karşısında görünmez kılmak isteyen bu isimlerin, eser sahibini pasifleştirerek "tenzil-i rütbe"yle cezalandırdıklarını ifade eden İlhan; bu düşüncenin büyük oranda postmodern semantikle alakalı olduğunu kaydeder. Ancak yazarı ortadan kaldırıp anlamı ölçüsüzce yücelten bu yaklaşımın, arkasında duran önemli isimlere rağmen yeterince ikna edici olmadığını işaret eden İlhan'ın; her eserin bir düşünceye, bir değer nosyonuna veya bir politikaya yaslanmak zorunda olduğunu; bunun ise görünürde olmasa bile eserin derinlerinde yaratıcısından bağımsız bir şekilde gelişemeyeceğini vurguladığı görülmektedir.

Bu açıdan Barthes ve Foucault gibi önemli isimlere rağmen, yazarın sivil bir varlık (veya ethos üreticisi) olarak eserin bir yerlerine muhakkak sızmış olması gerekir (İlhan, 2020).

Konuyu yazılı kültür düzleminde ele alan ve yazar-eser ilişkisine odaklanarak anlam peşinde koşan pek çok edebiyat kuramının, bu bakımdan eserleri incelerken yazarın hayatından ve yaşadığı dönemin sosyo-kültürel bağlamından hareket etmesi, oldukça makul bir yaklaşımdır. Gerçekten de edebiyat tarihleri kurcalandığında, anlam arayışında olan pek çok araştırmancın –haklı olarak- yazarların hayatlarına (veya dönemlerine) odaklandıkları ve eserleri bu hayat çizgisi dâhilinde değerlendirdikleri görülür. Ancak sözlü edebiyat ürünlerine gelindiğinde, aynı yaklaşım biçiminin zaman zaman kullanılmasına rağmen yaratıcı (anlatıcı) ile eser arasındaki bağlara odaklanmak yerine, çoğunlukla gelenek ve kalıplara ağırlık verildiği ve eserlerin bireysel yaratıcılık çizgisinden çıkartılarak, geleneğin izlerinin takip edilebileceği bir mecra olarak değerlendirildikleri görülmektedir. Bunda şüphesiz, sözlü verimlerin kolektivitinin ağır bastığı kültürel bir ekolojide filizlenmesinin etkisi oldukça büyüktür. Ayrıca sözlü kültürün mülkiyet fikrine olan yaklaşımı ve kayıt teknolojisinin yokluğundan mütevellit, eserlerin dolaşımının net bir biçimde takip edilememesi (ve hatta eser sahibinin çoğu zaman kim olduğunun dahi bilinmemesi) gibi durumlar da eklendiğinde, bireysel yaratıcılığın retoriğe ve anlama olan etkilerinin takip edilmesinin neredeyse imkânsızlaşması da araştırmaları çoğu zaman geleneğe ve kalıplara yönlendirmiş olsa gerektir.

Ne var ki kayıt teknolojisinin bir hayli gelişkin olduğu günümüze yaklaşıldığında, özellikle bireysel yaratımı ve tekilliği referans alan Performans Teori'yle birlikte, söz konusu durum büyük oranda değişmeye başlar. Yukarıda da kısmen değinildiği üzere folklor ürünlerini müstakil bir biçimde ele alan Performans Teori, gelenek ve kalıplar yahut retorik veya nitelik gibi meselelerle ilgilenmekle birlikte, doğası gereği bireysel katkıya ve bu katkının icradaki rolüne özel bir önem verir. Konuyu daha da daraltarak masal çalışmaları için konuştuğumuzda ise teorinin, bir masalın motiflerini tespit etmek veya bu masalın takip ettiği yapısal izlek üzerinde durmak yerine –ya da *durmakla birlikte*- masalın ortaya çıktığı zemindeki o ana ait olan anlamlarına odaklandığı görülmektedir. Dolayısıyla anlatıcının “sanatsal artık değer”in (Karabaş, 1999: 31) oluşmasındaki bireysel katkıları, böylesi bir çalışma modeli için oldukça önemli bir yere konular.

Masal araştırmaları tarihinde masalların yeniden yaratılması ve çeşitlenmesinde, anlatıcının aldığı rollerin büyüklüğüne ilk olarak Rus

halkbilimci Mark Azadovski dikkat çekmiştir (Başgöz, 2002: 41). 1925 yılında yayınladığı *Lena Yüksek Bölgesinden Masallar* adlı eserinde, anlatıcının kişisel yaşantısıyla anlatı arasındaki paralelliklere işaret eden Azadovski, bu hâliyle halkbilimi araştırmaları tarihinde “kişisel yaratıcılık” okulunun kurucusu olmuştur (Aslan, 2011: 100). Benzer biçimde Linda Degh’in de Macar göçmenler üzerine yaptığı çalışmada, Performans Teori’yi kullandığı ve bu suretle anlatıcılar ile eser arasındaki ilişkiyi ayrıntılı biçimde incelediği görülmektedir (Ekici, 2015: 215).

Buna göre anlatıcının şahsi özellikleri, psikolojik durumu, sosyal çevresi, eğitimi, cinsiyeti veya hayat tecrübesi, doğrudan masal metninin oluşmasına etki eden faktörler olarak değerlendirilir (Sartaş, 2009: 173; Gültekin, 2014: 51; Şimşek, 1999: 22). Anlatıcının kişisel yaşantısında etkilenmiş olduğu birtakım durumları yahut olayları anlatılara yansıtması ise büyük oranda masalların çeşitlenmesine yol açar¹. Bu nedenle masallar hakkında sağlıklı çözümler yapmak için, yukarıda adı geçen araştırmacıların masal metinleriyle birlikte anlatıcının kişisel özelliklerine dair birtakım yorumlamalar/açıklamalar da yapmak gerektiğine özellikle vurgu yaptıkları anlaşılır.

Bütün bu bilgiler ışığında çalışmamıza konu olan masalın, performans esnasında ortaya çıkardığı anlamları daha doğru bir biçimde değerlendirmek için bizim de ilk iş olarak masalın anlatıcısı hakkında bazı bilgileri incelememiz gerekecektir. Bu açıdan Nazmiye Aygün’ün hayatını kısaca özetlememiz yerinde olur.

2.2. Hayatı ve Masal Metni Arasındaki İlişki

Nazmiye Aygün, 1928 yılında Kırşehir’in Kaman İlçesi’nde dünyaya gelmiştir. Annesinin adı Münire, babasınınki ise Osman’dır. İlçede çiftçilik yaparak hayatını kazanan Osman Aygün’ün, herhangi bir eğitim görmemekle birlikte askerde okuma yazmayı öğrendiği bilinmektedir. Annesi Münire Hanım ise hiçbir zaman okuma yazma öğrenmemiştir. Osman ve Münire çiftinin 4 çocuğundan en küçükleri olan Nazmiye Aygün de tıpkı annesi gibi okula hiç gitmemiştir. (Dolayısıyla onun da hiçbir zaman okuma yazması olmamıştır).

Nazmiye Aygün 1946 yılında (18 yaşına geldiğinde), neredeyse babasıyla aynı yaşta olan (40 yaşındaki) Ahmet Yıldırım’la evlendirilmiştir. Ahmet Yıldırım, o sıralar ilçeye bağlı olan Kızılözü Köyü’nün önde gelen isimlerinden biridir. Deri ticareti ile uğraşan Ahmet Yıldırım’ın aynı zamanda ilçe merkezinde bir adet sineması ve bir de kahvehanesi bulunmaktadır.

¹ Örneğin “benzer metin” oluşumunu anlatıcı tipleriyle birlikte bir masal üzerinden inceleyen bir çalışma için bkz. (Derdiçok ve Devrim Küçükebe, 2021: 255-257)

Nazmiye Aygün, Ahmet Yıldırım'ın ilk eşidir. Ahmet Bey, evliliklerinin sonraki döneminde Kezban isimli genç bir kadınla daha evlenmiş ve bu kadını Nazmiye Hanım'a kuma olarak getirmiştir. Böylelikle hayatının bu yeni döneminde büyük mutsuzluklar yaşayan Nazmiye Hanım; yaşanan kavgalar nedeniyle ailecek bir türlü huzur bulamadıklarını ifade etmiştir. Nazmiye Hanım'dan 10; Kezban Hanım'dan 5 çocuğu olan Ahmet Yıldırım'ın ise baskın ataerkil cinsiyet rejimi doğrultusunda eşlerinin mutsuzluğunu pek de önemsemediği ve birbirleriyle sürekli olarak kavga eden iki eşini uzun yıllar aynı evde yaşamaya mecbur tuttuğu görülmektedir.

1954 yılında köyden ilçeye taşınan bu geniş aile, 1960 yılında ise Ankara'nın Yenidoğan Semtine göçer. Bu dönemde ticaretle uğraşan Ahmet Bey, bir yolculuk esnasında arabadan düşerek kalça kemiğini kırmış ve sakat kalmıştır. (Sonraları ismi, civarda Topal Ahmet olarak bilinecektir). Ahmet Bey'in sakatlığı esnasında bütün servetini tüketen aile, ilerleyen süreçte maddi açıdan zor duruma düşmüştür. Kuması Kezban Hanım'ın da genç yaşta ölmesiyle yalnız kalan Nazmiye Aygün, ailesine destek olabilmek için çeşitli işlerde çalışmıştır.

Önceleri Balgat semtinde bulunan ve Dr. Hasan Ömer Erim'e ait olan tuz fabrikasına işçi olarak giren Nazmiye Hanım, burada beş sene çalışır. Beş senenin sonunda eşi Ahmet Bey'in kendisini Dr. Hasan Bey'den aşırı şekilde kıskanması sonucu işten ayrılır. Daha sonraki süreçte ise ailesinin geçimini sağlamak için çeşitli zengin ailelerin evlerine temizliğe gitmeye başlar.

1974 yılının Ağustos ayında vefat eden eşinin ardından, yine ailesinin maişet derdi için çalışmaya devam eden Nazmiye Hanım, uzun süre bu işi yaptıktan sonra kendi sigorta primlerini yatırarak emekliye ayrılır. Sonrasında ise Ankara'nın Eryaman Semtinde mütevazı bir apartman dairesine taşınan Nazmiye Hanım; hayatta kalan dört kızının refakatinde, 2014 yılının Ağustos ayına kadar yaşamına devam etmiştir. 15 Ağustos 2014 tarihinde ise akciğer kanserine yenik düşmüş ve 86 yaşında dünyaya veda etmiştir².

Nazmiye Aygün'ün hayatından oldukça yüzeysel bir biçimde bahsettikten sonra, bu hayat hikâyesinin anlatı açısından ne ifade ettiğinin sorulması gerekir. Nazmiye Hanım'ın yaşantısı anlatıya ne şekilde dâhil olmuş yahut anlatıyı nasıl etkilemiştir? Ya da bir başka düzlemde düşündüğümüzde Nazmiye Aygün, kendisinden bir masal anlatması rica olduğunda neden bu masalı anlatmayı tercih etmiştir?

² Burada Aygün'ün hayatına dair verilen kimi ayrıntılar, Aygün'ün kızları ve kısmen kendisinin anlattıklarından yola çıkılarak kaleme alınmıştır.

Anlaşılan o ki bu soruların cevaplanması, esasında oldukça zordur ve cevaplar çoğunlukla yoruma dayalı olduklarından (belki de anlatının kişisel boyutu içerisinde yer aldıklarından) kontrole açık gözükmemektedir. Ancak yine de masal metni daha dikkatli bir biçimde ele alındığında, kısmen tatmin edici yorumlar yapılabilir. Zira masal içerisinde geçen kimi olayları kısaca düşündüğümüzde, aslında masal ile Nazmiye Hanım'ın kişisel hayatı arasında bazı benzerlikler olduğu göze çarpmaktadır.

Cik Ciki Yağlıklı Kız masalı, “ölü” bir şehzadenin başında uzun süreler boyunca bekleyen ve tam muradına erecekken başka bir kadın tarafından (Çingene kız tarafından) engellenen bir genç kızın hikâyesini anlatır. Hikâyeye göre bütün zorluklara katlanan ve sabırla şehzadenin uykusundan uyanmasını bekleyen kişi, Cik Ciki Yağlıklı Kız'dır. Bu bakımdan mükâfatlandırılması gereken ve şehzadeyi “gerçekten” hak eden taraf, masala ismini de veren bu kadın kahramandır. Ancak bütün sabrına ve zorluklara katlanmasına rağmen şehzadeyi onu hiç de “hak etmeyen” birisine “kaptıran” kişi de yine Cik Ciki Yağlıklı Kız olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan masal metnini simgesel anlamlarıyla beraber değerlendirdiğimizde, bu metnin çok eşli bir aile yapısını konu aldığını ve kocalarını birbirlerinden kıskanan kadınların psikolojilerini yansıttığını söylemek, aslında hiç de yanlış olmayacaktır. Nitekim Cik Ciki Yağlıklı Kız'ı ilk eş olarak düşündüğümüzde, aileye sonradan getirilen ikinci eşin (Çingene kızın), geçmişte yaşanan hiçbir zorluktan haberi olmadığı ve açıkça “hak etmediği” hâlde şehzadeyi (yani kocayı) sahiplenmesi, ilk eşte büyük bir travmaya yol açmıştır. (Oysa bütün zorluklara katlanan ve rahata ermesi gereken kişi, masal mantığına göre elbette ilk eş olmalıdır). Bunun yerine anlatıya sonradan dâhil olan ikinci eş (Çingene kız) ise ödüllendirilir. Böylelikle erkeğin gözünde geri plana atılan ve hayatını eşine (ve belki de çocuklarına) adayan ilk eş, cezalandırılmış olur ve ikilinin hizmetçisi hâline getirilir. Neyse ki masalın devam eden kısmında, şehzade bir şekilde hata yaptığının farkına varır ve ilk eşine dönerek kendisini kandıran Çingeneyi idam eder. (Yani simgesel olarak ikinci eş ortadan kaldırıp her şeyi “normal”e döndürür).

Patriarkinin radikal bir biçimde uygulandığı kültürel bir ortamda kadınların kimlik sahibi olmasının yegâne yolu, kendilerini bir erkek özne ile tanımlamalarıdır. Bu bakımdan ancak bir eşe sahip olan kadınlar, kelimenin gerçek anlamıyla “var olma”nın yolunu bulmuş olur. Zira eşleri olmadığında kamusal hayatın içerisinde belirli bir alan kaplayamayacaklarından (veya herhangi bir kaynağa erişemeyeceklerinden), bu kadınların büyük zorluklara

maruz kalmaları işten bile değildir³. Dolayısıyla masal içerisinde Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın şehzadeyi Çingene kıza "kaptırması", gerçek hayatta kocasını ikinci bir kadına "kaptıran" kadının dramını yansıtır. Bu ise hâliyle idrak edilebilir bir özne olmak için ancak bir erkeğe ihtiyaç duyan kadın açısından, belli ki büyük bir travmaya neden olmaktadır.

Diğer taraftan ataerkil bir toplumda kendi hayatı ve evliliği hakkında söz sahibi olamayan kadının, ancak yaşlılık döneminde bir nebze olsun refaha erdiği ve ataerkil iktidardan küçük hisseler alarak teselli edildiği görülür⁴. Bu bakımdan hayatı boyunca çocukların yetiştirilmesi, toprağın işlenmesi veya hayvanların bakımı gibi ağır işlerde çalışan kadın, yaşlandığı dönemde bir nebze olsun rahata erer ve bütün bu ağır işlerden kısmen kurtulmuş olur. Masalda bütün zorluklara katlanan ve nihayetinde rahata erecek olan Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın durumu, ataerkil toplumda yaşayan kadının burada zikredilen dramatik kaderine benzetilebilir. Dolayısıyla tam rahata erecekken şehzadeyi başka bir kadına kaptıran ve bu suretle Çingenenin hizmetçisi konumuna düşen Cık Ciki Yağlıklı Kız; aslında kendilerine kuma getirilen kadınların psikolojisini yansıtmak için kurgulanmış gibidir. Bu nedenle Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın yaşadığı travmanın, çok eşli aile yapısı içerisinde yaşanan dramları ve hayal kırıklıklarını simgelediğini iddia etmek, herhalde pek de yanlış olmayacaktır.

Bütün bu yorumlardan yola çıkarak Nazmiye Aygün'ün hayat hikâyesine yeniden göz atıldığında, bu hikâyenin masal metni ile yakından ilişkili olduğu kolaylıkla söylenebilir. Zira bütün hayatı boyunca rahata ereceği dönemi (belki de emeklilik yıllarını) beklerken, kumasıyla iktidar mücadelesine girişmek zorunda kalması; herhalde Nazmiye Aygün'ün bilinç düzeyinde olmasa bile bilinçaltında bu masalla özel bir bağ kurmasına neden olmuştur. Nitekim kendisinden bir masal anlatması istendiğinde çocukluğundan ve gençlik yıllarından hatırladığı tek masalın bu metin olduğunu ifade etmesi, büyük oranda bu bağla ilişkili olsa gerektir.

Ayrıca Nazmiye Aygün'ün çocuklarına gelindiğinde, bu 10 çocuktan 6'sının çeşitli nedenlerle vefat ettiği ve kalan 4 kızdan 2'sinin ise (Solmaz ve Yurdağül Hanımlar) tıpkı annelerine benzer biçimde, çok eşli bir aileye sahip

³ Türk folklorunda dul kadınların dezavantajlı konumlarının, onları her halükârda evliliğe itmesi durumunu ayrıntılı olarak inceleyen bir eser için bkz. (Çelik, 2022: 104-105).

⁴ Örneğin Kandiyoti, kaynanalık kurumu üzerinden hareket ederek bu küçük tesellileri "ataerkil pazarlık" terimi kapsamında değerlendirir. Buna göre kadınların ataerkil sistemi gönüllü bir biçimde benimsemeleri için oluşturulan bu küçük iktidar alanları, işlevsel açıdan ataerkil sistemin devamlılığına hizmet eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Kandiyoti, 2011: 126).

oldukları görülmektedir. Bu itibarla tıpkı anneleri gibi kumalarıyla sürekli olarak kavgalar eden ve kocalarından kendi çocukları için kaynak talep eden bu kadınlar, kendi ifadeleriyle hayatlarının büyük çoğunluğunu mutsuz bireyler olarak yaşamıştır. Bu yüzden Nazmiye Hanım'ın -bilinç düzeyinde olmasa bile- böylesi bir masalla kendi hayatı (ve elbette "bahtsız kızlarının" hayatı) arasında ilişki kurarak ısrarla bu masalı anlatması (hatta bildiği tek masalın bu metin olduğunu söylemesi), tesadüf olmasa gerektir⁵.

Bu açıdan görüldüğü üzere Performans Teori'nin anlatıcı kimliğiyle anlatı arasında kurduğu bağlantı, Nazmiye Aygün'ün şahsi yaşantısıyla anlattığı masal arasındaki ilişkiyi tanımlamada işe yarıyor gözükmektedir. Ancak bütün bu verilerin kontrole açık olmadıkları ve birtakım öznel yorumlar sonucu oluştuklarını da gözden kaçırmamak gerekir. Zira gerek Performans Teori'nin ve gerekse başka bir kuramsal perspektifin, henüz anlatıcının şahsi yaşantısının

⁵ Aygün anlatması içerisinde yer alan kimi küçük ayrıntıların da yine anlatının kişisel boyutuyla alakalı olduğu iddia edilebilir. Bu bakımdan örneğin Nazmiye Hanım'ın anlattığı masal, Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın köy yerinde kardeşlerinin kirli bezlerini yıkamasıyla başlar. "*Bir Cık Ciki yağlıklı kız varmış. Bu kız, her gün küçük gardaşının götçeğini (kirli bezlerini) yıkamaya, dereye gidermiş. Dereye de gittim miydi, bu kız bi gün bi kuşla rastlaşmış...*" (Aygün, 2013). Oysa aynı başlangıç, Boratav'ın derlediği varyantta oldukça farklı şekilde sunulmuştur: "*Bir karı-kocanın tek evladı olan bir kız, her gün çeşmeye gider ve bir bakraç su getirirmiş*" (Boratav, 2009: 198). Umay Günay'ın derlediği masalda ise kahraman olan kızın bir padişah kızı olduğu görülür. Kuşla karşılaşması ise bir gün odasında gergef işlerken gerçekleşir (Günay, 1975: 447). Dolayısıyla masal kahramanı, Boratav ve Günay'ın verdiği varyantlardan farklı olarak daha en başından cefakâr ve çilekeş bir imaja büründürülür. Bunun ise Nazmiye Aygün'ün kendi hayatını yorumlama biçimiyle alakalı olması muhtemeldir. Benzer bir örnek, saray odaları tasvir edilirken karşımıza çıkar. Buna göre Nazmiye Hanım, masal kahramanının sarayda gördüğü odalardan bahsederken, şu ayrıntılı ifadeleri kullanır: "*Cık Ciki Yağlıklı Kız, saraydan handan içeri girmiş ki, bütün odalar yiyecek-giyecek dolu. Bak bir oda ağzına kadar ceviz dolu, böyle çıvallarla ceviz varmış odada, ye ye tövbe billah bitiremen, sonra bir oda ağzına kadar yiyecek ha... Öbür odanın birisi en güzel giyeceklerle doldurulmuş...*" (Aygün, 2013). Köy yerinde yoksullukla geçen bir çocukluğun hayallerini hatırlatan bu ifadeler, anlaşılana o ki Nazmiye Hanım'ın anlatıya kattığı şahsi eklemelerdir. Zira diğer varyantların hiçbirinde, odalardaki malzemeler bu şekilde tanımlanmaz. Çeşitlemelerde odaların "dayalı döşeli" olduğuna dair küçük bir bilgi cümlecigiyle geçirilen bu kısım; bireysel katkılar sonucu Aygün anlatmasında cevizlere özel bir vurgu yapan ayrıntılı ifadelerle dönüşmüştür. (Nazmiye Hanım'ın cevize olan düşkünlüğü, anlatının bu kısmında diğer aile fertleri tarafından kakkahalarla hatırlatılmış ve bu tasvirlerin Nazmiye Hanım tarafından uydurulduğu ima edilmiştir. Ayrıca Aygün'ün memleketi olan Kaman'ın, ceviziyle meşhur bir ilçe olduğunu hatırlatmamız faydalı olabilir. Keza Nazmiye Hanım'ın babası Osman Aygün'ün bir dönem ceviz yetiştirdiği bilinmektedir). Benzer biçimde, anlatının bireysel boyutuyla ilgili söylenebilecek bir diğer verinin ise masal içindeki bir başka ayrıntıda gizli olduğu görülür. Bu anlamda, uzun süre çeşitli işlerde çalışmasından dolayı ibadetlere çok da fazla zaman ayıramayan Nazmiye Hanım, emekliye ayrıldıktan sonra düzenli olarak namaz kılmaya başlamıştır. Ayrıca bu dönemde hacca gitmek gibi bir sevdaya kapıldığını ifade eden Aygün, masala hac ibadetiyle ilgili diğer varyantlarda olmayan ufak bir ayrıntı ekler. Böylelikle kendi arzusunu şehzadenin seyahatine uyarlayan Nazmiye Hanım, erkek kahramanı hacca gönderir. Oysa Billur Köşk Masalları içerisinde yer alan varyantta şehzade ticaret yapmak için Yemen'e gitmiştir (Kâmil, 1928: 47). Boratav'ın naklettiği varyantta ise şehzadenin şehre alışverişe gittiği söylenmektedir (Boratav, 2009: 200).

anlatıya ne derece etki ettiğini ölçebilen “nesnel” bir şablon geliştiremedikleri anlaşılmaktadır.

3. Anlatının Sosyal Boyutu (İcra Ortamı ve Alımlayıcı Kitlesi)

Bağlam merkezli yaklaşımların metin merkezli yaklaşımlardan ayrılan en önemli özelliği, üzerinde çalıştıkları malzemeyi tekilliştirmeleri ve benzerlerinden bağımsız olarak ele almalarıdır. İcracının hangi durumda, hangi eylemi icra ettiğini belirlemek ve sosyal ortamın icraya etkilerini göstermek; önceki dönemlerde mekanik bir biçimde alımlanan folklorun yeniden insanî boyuta çekilmesi anlamına gelir. Bu bakımdan pozitivist paradigmanın normatif tavrını kıran ve bir anlamda *görecelilik* unsurunu devreye sokarak, anlatının her zaman ve her koşulda aynı şekilde *yapılanmadığını* ispat eden bu kuramsal bakış açısı, halkbiliminin entelektüel tarihinde büyük bir dönüşümün göstergesi olarak ortaya çıkmıştır.

Marvin Carlson performans üzerine kaleme aldığı kapsamlı eserinde, folklor araştırmalarında bağlamsal yaklaşımın metinden uzaklaşmak ve belli bir kültürel durum içerisindeki icranın işlevine yönelmek anlamına geldiğini ifade eder. Bu açıdan böylesi bir alımlama şeklinin, “bütün bir performans durumuna” performansçının etkinliklerinden daha fazla eğilmek anlamına geldiğini söyleyen Carlson; bu minvalde performansın salt icracının yaptıklarını aşan ve özel bir bağlamdan kaynağını alan bir tür ‘üst-iletişim’ olarak kavranması gerektiğine işaret etmektedir (Carlson 2013: 38). Carlson’un teorik söylemini pratikte doğrulayan İlhan Başgöz ise örneğin Âşık Sabit Müdâmi’ye aynı hikâyeyi iki farklı bağlamda (kahvehane ve öğretmenevinde) icra ettirerek, alımlayıcı kitlenin performansın tamamı üzerinde büyük etkilere sahip olduğunu göstermiştir. Zira kahvehanede sergilenen performansta, alımlayıcılar büyük bir istekle anlatıcıyı sürekli olarak motive etmişler ve gösterdikleri ilgiyle anlatının dallanıp budaklanmasında büyük bir rol oynamışlardır. Buna karşın öğretmenlerin isteksizliği ve adeta anlatıcıya tepeden bakmaları, icracının şevkini kırmış ve gösterinin bir hayli kısılmasına neden olmuştur (Başgöz, 1986: 49-124).

Bütün bu açılardan birçok defa ispatlandığı üzere, Performans Teori’nin folklor icrasının anlam ve işlevlerinin ancak bu icranın gerçekleştiği ortam ve atmosfere (ürünün sosyal boyutuna) bağlı olduğu yönündeki tespitinin haklılığını kabul etmek gerekir. En genel hâliyle *bağlam* (context) olarak isimlendirilen bu boyut, anlaşılan o ki icraya anlam verebilecek olan “çerçeve” yahut icranın üzerinde biçimlenebilmek için ihtiyaç duyduğu “platform” olarak ortaya çıkar.

Bu doğrultuda Nazmiye Hanım'ın icra ettiği masalı doğru bir biçimde değerlendirebilmek için bizim de anlatıyı içinde şekillendiği “sosyal boyut” açısından ayrıca ele almamız gerekir. Bunun için masalın icra edildiği mekân, icra zamanı, icra süresi ve dinleyici kitlesi gibi birçok unsur üzerinde özellikle durmamız gerekecektir.

3.1. Bağlam ve Alımlayıcıların Etkisi

Bilindiği üzere, masalların icrası için özel bir mekâna ihtiyaç duyulmamaktadır. Anlatıcı ve dinleyicinin bir araya geldiği hemen her mekân, masalların icra edilebildiği yerlerdir. Bu anlamda Nazmiye Hanım da performansını kendi dinleyici kitlesiyle bir araya geldiği evinde gerçekleştirmiştir.

Anlatının kayda alındığı sıralar Ankara'nın Eryaman semtinde ikamet eden Nazmiye Hanım, yalnız başına yaşadığı bu evde belirli aralıklarla kızları ve torunları tarafından ziyaret edilmiştir. Bütün çocukları evli olan Nazmiye Hanım'ın, davetlere rağmen evini kolay kolay terk etmediği anlaşılmaktadır. Bu yüzden çocukları kendi aralarında bir nöbetçilik sistemi kurmuş ve annelerinin gündelik ihtiyacını karşılamak için sırayla onu ziyaret etmişlerdir.

Masalın icra edildiği ortam olan bu ev; derlemenin yapıldığı gün, bütün çocukların bir araya gelerek birleştiği mekân şeklinde tasvir edilebilir. Yaklaşık 25 metrekare büyüklüğündeki salonda üç küçük koltuk, merhum eşi Ahmet Bey zamanından kalan bir masa, yeşil bir büfe; son olarak ise Nazmiye Hanım'ın can sıkıntısını gidermek için zaman zaman başvurduğu bir adet tüplü televizyon bulunmaktadır. (Hemen belirtmeli ki bütün koltuklar, Nazmiye Hanım'ın çocukları ve torunları tarafından doldurulmuştur).

Akşam saatlerinde buluşan aile fertleri, çay demliği etrafında birleşmiş ve “kadinsı konuların” ağır bastığı bir sohbet ortamı oluşmuştur. Zira Nazmiye Hanım'ın hayatta kalan çocuklarının hepsi kadındır. En büyük kızı Solmaz Hanım, ondan birkaç yıl sonra dünyaya gelen Yurdagül Hanım, üçüncü kız olarak Gülcan Hanım ve en küçükleri Serpil Hanım; derlemenin yapıldığı gün annelerinin evinde toplanarak koyu bir sohbetin içine dalmışlardır. Bunlar dışında Nazmiye Hanım'ın 28 yaşındaki torunu Elif (Gülcan Hanım'ın kızı), 27 yaşındaki torunu Osman (Yurdagül Hanım'ın oğlu), 32 yaşındaki torunu Ali (Serpil Hanım'ın oğlu), 27 yaşındaki torunu Başak (Nazmiye Hanım'ın vefat eden oğlu Yusuf Yıldırım'ın kızı) ve son olarak en küçük torunu olan (aynı zamanda derlemeyi yapan ve bu satırları yazan kişi olarak) 26 yaşındaki Emrah; söz konusu sohbete dâhil olan ikinci kuşaktan kişilerdir.

Sohbetin ilerleyen saatlerinde, kendi gençlik yıllarına dair konuşmaya başlayan aile üyelerinin anlattıkları hikâyeler, halkbilimsel açıdan önemli

görüldüğü için tarafımca (elbette anlatanlardan müsaade alınarak) kaydedilmeye başlanmıştır. Kendi köylerinde yaşayan bir delikanlının görücü usulüyle evlenme macerasını heyecanla ve biraz da komik bir şekilde anlatan Nazmiye Hanım, ortamda yabancı kimse olmadığı için oldukça “doğal” davranmaktadır. (Nazmiye Aygün’ün doğallığından kastedilen şey, davranışlarının sıradan olmaları; yani diğer zamanlardaki hareketleriyle örtüşen bir yapıda olmalarıdır. Ortamda kendi çocukları ve torunları olduğu için, hikâyeleri anlatırken herhangi bir çekimserlik göstermemiştir). Anlattığı hikâye bitince ise kendisini daha başka hikâyeler anlatma konusunda yüreklendirmeye çalışan aile fertleri, zaman zaman anlatıya müdahil olarak, esasında Nazmiye Hanım tarafından sergilenen performans kısmen ortak olmuşlardır.

Bu anlamda çalışmamıza konu olan masalın, Nazmiye Hanım ve çocuklarının sürekli olarak birbirleriyle iletişim kurdukları bir ortamda; gülüşmeler, kahkahalar ve şaşkınlıklar içerisinde ortaya çıktığı belirtilmelidir. Aile fertleri meraklı bir şekilde Nazmiye Hanım’ın anlattıklarına kulak kabartırken, hikâyelerin başka hikâyeleri çağırıştırmamasından dolayı kendisini hemen hiç frenlemeden daldan dala atlayarak birçok anlatıyı bir araya getiren Nazmiye Hanım; biraz da çocukları ve torunları ile yakalamış olduğu bu mutlu ortamı kaybetmemek isteğinden olsa gerek, tam 54 dakika boyunca aralıksız konuşmuştur. Böylece memorattan fıkraya, efsaneden masala kadar çeşitli anlatı türlerinden aklında kalanları “sadık” dinleyici kitlesiyle paylaşan Nazmiye Hanım, karşısında oturan ve homojen olmayan dinleyici kitlesinin hemen her üyesini ustalıkla cezbetmeyi başarmıştır.

Annelerinin anlattıklarını daha önceden bilen ve belki defalarca dinlemiş olan ilk kuşak (Nazmiye Hanım’ın kızları); anlatılara ilgi gösterme açısından sonraki kuşağa göre daha istekli davranmıştır. Zira her anlatı bittiğinde “anne şunu da anlat”, “şu nasıldı anne” gibi söylemlerle, sürekli icracı ile iletişim kuran bu yaşlı kuşağın, performans esnasında sürekli güldükleri ve fazlasıyla eğlendikleri tespit edilmiştir. Buna karşın ikinci kuşağı temsil eden torunların ise ilk kuşağa oranla, anlatılara kısmî olarak yabancı kaldıkları ve gösterdikleri tepkiler açısından daha sakin bir tavır benimsedikleri gözlenmiştir.

Masalın böylesi bir ortamda üstlenmiş olduğu fonksiyon ise herhalde folklorun hoşça vakit geçirme ve eğlendirme işlevleriyle ilişkilendirilmelidir. Nazmiye Hanım’ın sergilediği performansın, büyük oranda aile fertlerinin eğlenerek vakit geçirme isteklerine bağlı olarak ortaya çıktığı göz önüne alındığında, bu yorum oldukça akılcı olacaktır. Ancak daha dar bir perspektiften bakıldığında, Nazmiye Hanım ve iki kızının kuma sahibi olmaları nedeniyle,

masal icrasının hoşça vakit geçirme işlevinden başka (en azından bu kimseler için) bireylere “katharsis” yaşatan psikolojik bir işlev daha üstlendiği söylenebilir. Zira anlatıya en çok müdahale eden ve annelerinin sözünü keserek masalı kendileri anlatmak isteyen bu kadınlar, belli ki anlatıyla özel bir ilişki kurmuşlar ve onu psikolojik bir boşalma aracı olarak yorumlamışlardır. (Her ne kadar elde nesnel bir ölçek bulunmasa da durumun söz konusu kadınlar için bu şekilde cereyan etmesi, akla daha uygun gelmektedir).

Toparlayacak olursak, anlatıcı ve dinleyicinin birlikte oluşturdukları böylesi bir sosyal çevre; performansın doğal bir ortamda kendiliğinden gelişmesini tetiklemiş ve bütün bu unsurlar eşliğinde Cık Ciki Yağlıklı Kız masalı, kendi sosyal boyutu ve anlamlarını yaratarak Nazmiye Aygün tarafından icra edilmiştir.

4. Anlatının Sözel Boyutu (Doku-Texture)

Performans Teori'nin üçlü çözümlene modeli içerisinde yer alan ve sonuncu halkayı temsil eden sözel boyut (doku-texture); en genel hâliyle metnin dil özelliklerine odaklanır (Ekici, 1998: 26; Dundes, 2006: 61-62). Bu açıdan örneğin masal içerisinde yer alan formeller veya kalıp ifadeler gibi dil kullanımına ait kimi unsurlar, sözel dokuyu oluşturmaktadır. Nitekim bu tarz ifadeler, ürüne “sanatsal artık değer” denilen ek bir öge katmakta ve böylelikle icrayı gündelik hayat içerisindeki iletişimden farklı kılarak, “artistik iletişim” denilen üst bir alana konuşturılmaktadır.

Bu bakımdan usta anlatıcıların elinde şekillenen masallar, elbette doğal bir netice olarak, bünyelerinde yer alan usta dokunuşlar sayesinde sanatsal artık değer açısından daha fazla malzeme verecektir. Sürekli masal anlatarak masalın dünyasıyla bütünleşmiş bir anlatıcının, zaman içinde belirli anlatım tarzları geliştirdiği ve çeşitli söylemlerle kendi icrasını zenginleştirdiği görülür. Ancak masalı sadece yeri geldiğinde ve amatör bir şekilde anlatan şahısların, her zaman aynı başarıyı gösteremeyeceklerini de tahmin etmek zor olmasa gerekir. Bu anlamda Nazmiye Hanım'ın icra ettiği masalın, kendisinin profesyonel bir anlatıcı olmamasından dolayı sözel doku açısından zayıf kaldığını daha en başından belirtmemiz gerekir. Nitekim Nazmiye Aygün tarafından icra edilen masal, tamamen olağan dille (günlük konuşma diliyle) şekillendirilmiş olmasından dolayı, metne artistik unsur katan öğelerden çoğunlukla yoksun kalmıştır. Ancak halk kültürü ürünlerinin estetik değer açısından beklentileri her zaman karşılamadığını göz önünde tutarak bir değerlendirme yaptığımızda, bu masal metninin asıl değerini dokusunda yer

alan artistik ifadelerden çok sembolik anlatımından -ve elbette yerine getirdiği işlevlerinden- aldığını özellikle belirtmemiz gerekecektir.

Öte yandan Aygün anlatmasının, her ne kadar sanatsal üslup açısından zayıf kalsa da barındırdığı kimi formeller ve kalıp ifadelerle, geleneğin takip ettiği izlekten topyekûn kopmadığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda Nazmiye Hanım'ın; başlangıçta dinleyicinin dikkatini çekmek ve dinleyiciyi masala hazırlamak için bazı formellerden yararlandığı anlaşılmaktadır. Fakat örneğin Sakaoğlu'nun masala hazırlık olarak verdiği uzun tekerleme örneklerinden farklı olarak (Sakaoğlu, 2002: 251), Nazmiye Hanım'ın amatör bir anlatıcı olarak sadece "*Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde...*" diyerek icraya başladığı; bu başlangıç formelini ise yarıda kestiği görülmüştür.

Masal konusunda pek de tecrübeli sayılamayacak olan Nazmiye Hanım'ın, benzer biçimde bağlayış formelleri ve sahneler arasında geçişleri sağlayan diğer arasözlerle/formellere ise hemen hiç yer vermediği; buna karşın bazı sayı formellerini kullandığı görülmektedir. Bu bakımdan Cık Ciki Yağlıklı Kız'ın, delikanlının başında *kırk gün kırk gece* beklemesi veya masalın sonunda cezalandırılan Çingene kıza "*40 katır mı, 40 satır mı?*" sorusunun sorulması, Türk halk kültüründe yer alan 40 formel sayısı ile ilişkilidir. Ancak amatör bir anlatıcı olarak Aygün'ün bundan öteye geçemediği anlaşılmaktadır.

Anlatıcının kullandığı dilin ise gündelik hayatın basit ifadelerinden oluştuğu ve herhangi bir üslup özelliği göstermediğini belirtmemiz gerekir. Bu anlamda sözel doku açısından çok da fazla malzeme vermeyen bu anlatı, sanatsal artık değerle alakalı olan üst-iletişimsel özelliğini, belli ki masal metninin sembolik anlamlarından almaktadır. Zaten masalın, asıl işlevini söz konusu sembolizmden aldığı göz önünde tutulursa, Nazmiye Aygün'ün kullanmış olduğu olağan dilin veya sözel dokudaki estetik zafiyetin, esasında tekniğe dair küçük bir teferruat olarak kaldığı kolaylıkla anlaşılacaktır.

Sonuç

24.03.2013 tarihinde Ankara'da, Nazmiye Aygün tarafından icra edilen Cık Ciki Yağlıklı Kız masalını Performans Teori'nin kuramsal bakış açısıyla ele almaya çalışan bu makalede, teorinin ortaya attığı hipotezleri doğrulayan belli başlı birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre anlatının kişisel boyutu olarak değerlendirilen ve anlatıcının şahsi hayatında benimsediği bazı değer nosyonlarını esere sızdırması gerektiğini ileri süren sayılıntının, Nazmiye Aygün performansında doğrulandığı görülmüştür. Zira masal içerisinde sembolik bir

biçimde ifade edilen çok evlilik durumunun Nazmiye Aygün'ün bireysel hayatında bizzat tecrübe ettiği bir deneyim olması nedeniyle, anlatıcı ile eser arasında sempatiye dayalı bir bağ kurulduğu anlaşılmaktadır. Keza Aygün'ün kızlarından ikisinin de yine çok evli olmaları; kişisel yaşantılarında kumalarıyla sürekli olarak sorun yaşamaları ve onları kendilerine rakip olarak görmeleri, Nazmiye Aygün'ü bu konuda aşırı hassas bir yere konuşlandırmış ve çok evli karşıtı bir kadın hâline getirmiştir. Bu bakımdan masalın içerisinde Cık Cık Yağlıklı Kız'ın Çingeneyle yaşadığı çekişme, anlatıcının masala karşı büyük bir sempati beslemesine yol açmış ve masal metninin ileri sürdüğü "sabır" iletisine karşı belli ki onu duyarlı kılmıştır. Nitekim Aygün'ün çocukluğundan hatırladığı tek masalın bu metin olduğunu ifade etmesi de bu açıdan oldukça manidardır.

Anlatının sosyal boyutunu oluşturan bağlama ve alımlayıcılara yönelik veriler de yine teorinin ortaya attığı bir diğer hipotezi doğrular niteliktedir. Nitekim Nazmiye Hanım'ın performansı esnasında masalı dinleyen kişiler, gösterdikleri ilgiyle anlatıcıyı sürekli olarak yüreklendirmiş ve masalın işlevini yerine getirmesine yardımcı olmuştur. Bu açıdan aile fertlerinin hoş zaman geçirmelerine yardımcı olan ve bireyleri ortak bir payda etrafında birleştiren masalın, aynı zamanda çok evli kadınlardan oluşan aile kadınlarının kendilerini çocuklarına ve torunlarına ifade etmeleri için bir fırsat yarattığı anlaşılmaktadır. Böylelikle sadece hoş zaman geçirmek amacıyla değil; gerçek hayatta yaşanan bazı olumsuzlukların anlatı evreninde tasfiye edilmesi işlevini de üstlenen bu metnin, ancak içerisinde ortaya çıktığı bağlamla işlevini bulduğu ve alımlayıcı kitlesinin onu yorumlama biçimiyle birlikte kendine ait art anlamına kavuştuğu görülmektedir.

Metnin sözel dokusuna gelindiğinde ise Nazmiye Aygün'ün amatör bir anlatıcı olarak elinden geleni yaptığı; ancak sanatsal artık değer sağlayan formellere, kalıp ifadelerle veya arasözlere yeteri kadar vakıf olmadığından, metni estetik açıdan güçlü kılamadığı görülmüştür. Ancak anlatının topluluk içerisinde yerine getirdiği asıl işlevin üsluptan veya sözel dokudaki sanatsal artık değerden ziyade masalın bizatihi kendisinin sahip olduğu sembolik anlamdan kaynaklandığı düşünüldüğünde, bu durumun bir problem teşkil etmediği anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak bugüne kadar yapılmış olan masal araştırmalarının, genelde metin merkezli yaklaşımlar eşliğinde sadece masal metin üzerinde durmuş olması, hatalı değilse bile büyük oranda eksik bir yaklaşım olarak değerlendirilmelidir. Masalların ortaya çıktığı bağlamla birlikte değerlendirilmeleri, aslında bu metinlerin ne şekilde varyantlaşmaya gittiğini ve

hangi şartlardan etkilenerek şekillendiğini göstermektedir. Dolayısı ile folklor hadisesini insan faktöründen soyutlayarak çalışan metin merkezli yaklaşımların büyük oranda ihmal ettikleri bağlamsal özellikler, aslında cevabını aradığımız birçok problemi daha en başından çözüme kavuşturmaktadır. Bu anlamda söz konusu dikkatle gerçekleştirilecek çok sayıda derleme çalışması, masallara bağlam merkezli yaklaşarak onları çözümlenmeye çalışan yöntemlerle birleştiğinde, bu ürünlerin kültürel gerçekliğine ulaşmamızda bütüncül bir bakış açısı yakalamamızı sağlayabilir.

KAYNAKLAR

- AMOS, D. B. (2003). "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, (Çev.: M. Ekici). Ankara: Millî Folklor Yayınları, ss. 31-55.
- ASLAN, F. (2011). "İstanbul'da Bir Sene Birinci Ay Tandırbaşı Adlı Kitapta Yer Alan Masalın Performans Teoriye Göre İncelenmesi Üzerine Bir Deneme", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. 44, S. 44, ss. 83-140.
- AZADOVSKI, M. (2002). *Sibiry'a'dan Bir Masal Anası*. (Çev.: İlhan Başgöz). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BASCOM, W. R., (2005). "Folklorun Dört İşlevi". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, (Haz.: M. Ö. Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel Yayıncılık, ss. 125-151.
- BAŞGÖZ, İ. (1986). "Hikâye Anlatan Âşık ve Dinleyicisi". *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları. ss. 49-138.
- BORATAV, P. N. (2009). *Zaman Zaman İçinde*, Ankara: İmge Kitabevi.
- CARLSON, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2000). "Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teleolojik Serüveni". *Folklor/edebiyat*, S. 24, ss. 27-42.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2002). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇELİK, A. (2022). *Türk Folklorunda Levirat*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- DERDİÇOK, N. S., DEVRİM KÜÇÜKEBE, H. (2021). "Bağlamın Eş ve Benzer Metin Oluşumuna Etkisi: İzmir'den Derlenen Bir Masal Örneği". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 6, ss. 249-267.
- DUNDES, A. (2006). "Doku, Metin ve Konteks". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, (Çev.: M. Ekici), (Haz.: M. Ö. Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel Yayıncılık, ss. 58-77.

- EKİCİ, M. (1998). "Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi". *Milli Folklor*, C.5, S. 39, ss. 25-34.
- EKİCİ, M. (2013). "Bağlamsal Kuram". *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Haz.: M. Ö. Oğuz vd.), Ankara: Grafiker Yayınları, ss. 91-96.
- EKİCİ, M. (2015). "Türk Dünyası Masal Araştırma Yöntemleri ve Masallardaki Bazı Değerler". *Türk Dünyası Masal Araştırmaları (Tastarakay'dan Keloğlan'a)*, (Haz./Ed.: İ. Özkan). Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- GÖRKEM, İ. (1998). "Türk Halk Hikâyelerinin Canlı Gösterim (=Performance Oriented) Olarak İncelenmesi". *Milli Folklor*, S. 37, ss. 107-113.
- GÜLTEKİN, M. (2014). "Yerelleşme, Performans ve Beden Folkloru Bağlamında Balıkesirli Masal Anlatıcı Kezban Karakoç". *Milli Folklor*, S. 104, ss. 46-59.
- GÜNAY, U. (1975). *Elazığ Masalları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- KÂMİL, A. (1928). *Billur Köşk Hikâyesi*. İstanbul: Ahmet Kâmil Matbaası.
- KARABAŞ, S. (1999). *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KANDİYOTİ, D. (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- İLHAN, A. (2020). "Eser ve Yazar Birbirinden Ne Kadar Sorumludur?". *Birikim*, <https://birikimdergisi.com/guncel/10383/eser-ve-yazar-birbirlerinden-ne-kadar-sorumludur>, (Erişim 18.03.2022).
- SAKAOĞLU, S. (2002). *Gümüşhane ve Bayburt Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SARITAŞ, S. (2009). "Halk Anlatılarında Hayat Hikâyesi Unsuru". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 40, s. 171-178.
- ŞİMŞEK, E. (1999). "Kırşehirli Bir Masal Anası: Esmâ Demirdağ". *Tarla*, S. 33, ss. 22-27.

SÖZLÜ KAYNAKLAR

- Aygün, Nazmiye, 1928 Kırşehir doğumlu. Ankara Eryaman'da, Polsan Blokları 2. Blok No:21'de ikamet etmiştir. 15.08. 2014 yılında akciğer kanserine yenik düşerek hayata gözlerini yummuştur.
- Yıldırım, Solmaz, 1948 Kırşehir doğumlu. Ankara Sincan'da ikamet etmektedir. Ev Hanımı.
- Yıldırım, Yurdagül, 1952 Kırşehir doğumlu, Ankara Etimesgut'ta ikamet etmektedir. Ev Hanımı.
- Tunç, Gülcan, 1960 Kırşehir doğumlu, Kastamonu Cide'de ikamet etmektedir. Ev Hanımı.
- Yıldırım, Serpil, 1965 Ankara doğumlu, Ankara Etimesgut'ta ikamet etmektedir. Ev Hanımı.