

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 06.08.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted : 05.09.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1759137>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ANKARA HAYMANA ALTIPINAR KÖYÜ'NDE YAŞAYAN ŞEYHBİZİNİ AŞİRETİNİN YAS MÜZİĞİ ÜZERİNE ETNOMÜZİKOLOJİK BİR ALAN ÇALIŞMASI: BİTMİYEN AĞIT

DİNÇ, Ayşegül¹

ÖZ

Bu çalışmayı, 2024 yılında Ankara'nın Haymana ilçesine bağlı Altıpınar köyünde (Turın) Şeyhbızınî Aşireti mensuplarıyla yürüttüğüm etnomüzikolojik alan araştırmasına dayandırdım. Araştırmada, aşiretin yas ritüellerinde kadınlar tarafından icra edilen ağıtları, toplumsal hafızanın, bedensel ifadenin ve ritüel zaman algısının kesiştiği bir ses dramaturjisi olarak ele aldım. Alan gözlemlerim ve yerel katılımcılarla yaptığım görüşmeler sonucunda, ağıt söyleyişlerinin belirgin bir ezgi çizgisine sıkı sıkıya bağlı olmaktan çok, doğaçlamaya açık, konuşmaya yakın ve recitatif bir yapıda olduğunu gözlemledim. Bu söyleyiş tarzını yalnızca bireysel bir yas anlatısı olarak değil; aynı zamanda kolektif belleği harekete geçiren, ritüel zamanı gündelik zamandan ayıran ve kadın sesini görünür kılan bir ifade biçimi olarak değerlendirdim. Şeyhbızınî Aşireti'ndeki kadınların ağıtlarına bedenleriyle eşlik etmeleri, sesin duygusal yükünün jestlerle birleştirilmesi bedensel bir

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, aysegul3005@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-4262-196X>

hafıza sahası yaratmakta ve ağıtlar kadınlar arasında var olan organik bir hiyerarşiyi ortaya çıkarmaktadır. Şeyhbızınîce “dengejj” olarak adlandırılan kadınlar aracılığıyla yaslar ortak hafızaya kaydedilmektedir. Her cenazede daha önce vefat edilenler için de ağıtlar yakılması ise yas kaldırmayı uzatarak, vefat eden kişinin hatırasının toplumda uzun süre devam etmesine olanak tanır.

Anahtar Kelimeler: Haymana, Altıpınar köyü, Şeyhbızınî Aşireti, yas müziği, ağıt.

AN ETHNOMUSICOLOGICAL FIELD STUDY ON THE FUNERAL MUSIC OF THE ŞEYHBİZİNÎ TRIBE LIVING IN ALTIPINAR VILLAGE, HAYMANA, ANKARA: THE ENDLESS DIRGE

ABSTRACT

This study is based on ethnomusicological field research I conducted in 2024 with members of the Şeyhbızınî tribe in the village of Altıpınar (also known as Turın in Şeyhbızınî dialect of Kurdish) in the Haymana district of Ankara. In my research, I interpreted the women's lamentations in the tribe's mourning rituals as a vocal dramaturgy at the intersection of social memory, embodied expression, and ritual temporality. Through field observations and in-depth interviews with local participants, I found that the act of lamenting follows a recitative, speech-like structure rather than adhering strictly to a fixed melody, allowing for considerable improvisation. I interpreted this vocal style not only as an individual expression of grief, but also as a form that activates collective memory, marks ritual time as distinct from everyday time, and renders women's voices audible and visible within the ritual space. Women of the Şeyhbızınî tribe accompany their lamentations with bodily movements, merging the emotional intensity of their voices with gesture to create an embodied field of memory. Through this performative practice, an organic hierarchy among the women becomes manifest. Through women known as “dengejj” in Şeyhbızınî Kurdish, laments are inscribed into the collective memory. The practice of singing dirges for previously deceased individuals at every funeral extends the period of mourning and sustains the memory of the departed within the community over time.

Keywords: Haymana, Altıpınar village, Şeyhbızınî tribe, funeral music, dirge.

GİRİŞ

İnsan, yaşamını istikrara kavuşturmak adına, hayatın kaçınılmaz olayları karşısında tekrar eden eylemlere yönelme eğilimindedir. Öyle ki modern dünyanın ritüelleri kaybetmesinden duyduğu endişeyle *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair: Günümüzün Bir Topolojisi* adlı kitabında Byung-Chul Han (2023), ritüellerin düzen ve istikrar işlevini özellikle yinelenebilirlikleri üzerinden tartışır. Tekrarlar, insanın kendisiyle, toplulukla ve dünya ile kurduğu çok katmanlı ilişkiler ağı içinde araçsallaşır. Kendi deyimiyle ritüeller, bir rezonans topluluğu meydana getirerek ortak bir ritim, müşterek bir ahenk yaratır. Bu yapı içinde birey, tanrılarla, evrenle ya da zamanla vertikal, içinde bulunduğu toplulukla horizontal ve nesnelerle diyagonal yönelimler geliştirir; ritüelin sunduğu eksenler sayesinde ötekilikle temas kurar. Rezonans, kişinin kendi yankısından ibaret değildir; ritüel, tam da bu yankıyı aşan ve ötekiliği içeren bir bedensel sahnelemeye dönüşür. Topluluk tarafından bedende deneyimlenen değer ve düzenlerin bu tür tekrarlarla içselleştirilmesi, ritüeli hem cisimleştirilmiş bir bellek hem de fiziksel bir bağlılık biçimine dönüştürür. Böylece ritüel, topluluğun sürekliliğini sağlayan bir tür “topluluk bedeni” olarak işler (Han, 2023: 19-20). Ritüelin durağan bir yapı olmadığını tıpkı toplum ve kişi gibi sürekli dönüşüm hâlinde olduğunu belirten Aktulum ise her geçiş bir yeniden üretim olduğu kanısındadır. Bu yeniden üretim biz müzikologlar/etnomüzikologlar ve etnograflar, antropologlar, halk bilimciler açısından ilk üretimi keşfetmek adına özü keşfetmeye çalışmayı hem de yeni olanı anlamlandırmayı ve kayıt altına almayı mümkün kılar. Ritüeller, kuşaklar boyunca birbirine eklemelenen aşamaların toplamı olarak evrilir; her tekrar, belleği yeniden aktifleştirerek bireyin boşluğa düşmesini engeller. Geçiş ritüelini deneyimlemek, bireyin kendini geçmişle yeniden ilişkilendirmesi; geçmişin artık olmadığını bilerek, şimdi ile gelecek arasında yeni bir anlatı kurmasıdır (Aktulum, 2025: 185). Bu geçiş yapılarının kurucu kuramcılarından biri olan Arnold van Gennep, *Geçiş Ritleri* adlı klasik eserinde, insan yaşamının yalnızca biyolojik evrelerden değil, eşik olarak deneyimlenen kültürel kırılma noktalarından oluştuğunu belirtir ve ekler: “daima aşılması gereken yeni eşikler vardır; yaz eşiği, kış eşiği, mevsim eşikleri, ay, yıl, gün, gece eşikleri; doğum, ergenlik, olgunluk çağı eşikleri; yaşlılık eşiği, -inananlar için- ahiret hayatı eşiği” (2022: 220). Bu eşikler doğal döngülerin ya da kişisel yaşam evrelerinin sınır taşları, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan simgesel kırılma noktalarıdır. Van Gennep’in üç aşamalı yapı olarak tanımladığı ayrılma, geçiş ve yeniden katılım süreçleri, bu eşiklerde belirginleşir. Ölüm ve onu takip eden yas süreci, bu geçiş yapılarının en dramatik ve dönüştürücü örneklerinden biridir.

Varoluşun bitişi ve başka bir aleme geçiş olarak deneyimlenen ölüm, toplum için ölenin yokluğunu anlamlandırma, boşalan yerini simgesel olarak yeniden kurma ve yaşayanlarla ölümler arasındaki dengeyi koruma çabasını beraberinde getirir. Yas ritüelleri bu çabanın sahnelendiği kültürel metinlerdir. Bu ritüeller aracılığıyla ölen kişinin yaslı yakınları² hem kendi duygusal çöküntüsünü toplumsal kalıplar içinde anlamlandırır hem de kaybın sosyal yankılarını paylaşarak topluluğun sürekliliğine yeniden dâhil olur. Yas, bu bağlamda yalnızca bir duygu değil, bir geçiştir: yaslı yakınların kaybı anlamlandırma sürecidir, toplumun ise eksileni yeniden kurma gayretidir. Ölüm, yalnızca bir son değil hem yaslı yakınlar için hem de toplum için geçilmesi, ritüelleştirilmesi ve yeniden yapılandırılması gereken bir “eşik”tir. Bu geçişin yoğunlaştığı ve simgesel olarak açığa çıktığı alanlardan biri, kimi kültürlerde görülen, cenazenin defninden sonra yas evinde devam eden ağıt söylemleridir. Bu ağıtlar, ölenin ardından duyulan acının dışavurumu, yas sürecinin ritüelistik devamıdır. Özellikle kadınlar tarafından doğaçlama icra edilen bu sözlü ifadeler, duyguların dile geldiği, belleğin yeniden kurulduğu ve topluluğun ölüm karşısındaki ortak yas dilini tekrar tekrar inşa ettiği pratiklerdir. Bu evrede müzik, sesin ham haliyle bir ifade aracıdır. Nitekim birçok Müslüman ve Hindu toplulukta müziğin sevinç ve keyif taşıdığı düşüncesiyle, cenazelerde müzik kullanımına olumsuz yaklaşıldığı; bu yüzden ağıtların enstrümentsiz ve doğaçlama icra edildiği görülmektedir (Wolf, 2017: 276). Ağıt bu yönüyle, sesin kültürel olarak kontrolsüz ama anlam yüklü olduğu bir eşik alanı yaratır. Bu eşik süreci sadece bireyin yas yaşantısı üzerinden değil, toplumsal normlar, gelenekler ve dini, kültürel beklentiler üzerinden de kurulur. Örnek’in aktardığı saha verileri, yasin ne kadar süreceğini, hangi işlemlerin yerine getirilmesi gerektiğini, kimlerin bu süreçte ne şekilde sorumluluk aldığını gösterir: “Yas kaldırma ve yaşlıların normal hayata dönüşü, gerekli yas süresinin dolmasına ve bir takım belli işlemlerin yerine getirilmesine bağlıdır... Ölüm olayından sonra gelen ilk dinsel bayramı da geçirmek gerekmektedir... Bu bayrama bazı yerlerde ‘yas bayramı’, ‘acılı bayram’, ‘karalı bayram’ denmektedir” (Örnek, 1971: 84). Yas yalnızca bireysel bir duygu değil, kolektif bir zaman örgütlenmesidir; dinsel ve geleneksel takvimle iç içe geçmiş bir geçiş sürecidir.

² Türkçede yas tutan kişi için doğrudan ve yerleşik bir terim az olmakla birlikte, çeşitli bağlamlarda farklı ifadeler kullanılır. “Yaslı”, “ölü sahibi”, “matemli”, “acılı” gibi sıfatlar halk dilinde yaygındır. Antropolojik çalışmalarda ise “yas öznesi” veya “yas taşıyıcısı” gibi kavramsallaştırmalara rastlanır. İngilizcede bu karşılık çoğunlukla mourner terimiyle ifade edilir. Kürt ağıt geleneğinde ise doğrudan adlandırmadan çok, mecaz ve metaforlar aracılığıyla yas tutan kişinin kimliği ve duygusal durumu betimlenir. Örneğin, “dayikê şewiti” (yanmış anne) ya da “agir li dilê min e” (kalbimde ateş var) gibi ifadeler, yas öznesinin duygusal yükünü dile getirir. Ağıt söyleyen kadınlar bazen “kederli kadın” anlamına gelen “xanimê bêxêr” gibi tanımlarla da anılır.

Bu ritüel bütünlük içerisinde “hediye” veya “bağış” gibi sosyal jestlerin de yer alması, yasın aynı zamanda bir toplumsal değiş tokuş sistemine bağlandığını gösterir. Zara’da sabun, Konya’da bir kutu şekerden bir koyuna kadar değişen armağanlar, Muradiye’de ölü sahibine gönderilen koçlar gibi örnekler, başsağlığının sadece sözle değil, maddi ve simgesel hediyelerle de ritüelleştiğini gösterir (Örnek, 1971: 87-88). Öte yandan, ritüelin bu denli güçlü bir sosyal yapı olarak sürdürülmesinde, toplumun normatif baskısının da etkili olduğu unutulmamalıdır: “Ölünün öte dünyaya uğurlanışının tam ve geçerli olabilmesi için... geleneksel olanların da yerine getirilmesi gerekmektedir. Aksi halde ölenin ruhunun geride bıraktıklarını tedirgin edeceğine inanılır” (Örnek, 1971: 88). Bu inanç ve beklentiler, yasın sadece içsel bir duygu değil, kültürel olarak denetlenen ve yönlendirilen bir süreç olduğunu açıkça ortaya koyar.

Wolf (2001), bu tür geçiş anlarında müziğin sabit anlamlar taşımadığını, aksine “duygusal kontur” ve “duygusal doku”³ üzerinden karmaşık, çoğu zaman çelişkili ve geçici ifadeler sunduğunu belirtir. Ritüel müzikteki bu kırılganlık, özellikle ağıt gibi doğaçlamaya dayalı formlarda daha da belirginleşir. Şeyhbızınî kadınlarının birlikte ama parçalı biçimde yaktığı ağıtlar, Wolf’un tanımladığı gibi, kültürel çözülmenin ve yeniden kurulumun eşiklerinde beliren bir müzikal evrenin parçasıdır (Wolf, 2001: 379). Bu müzikal anlatı, sabit temsillerden ziyade, anlık öznel deneyimler, tarihin yeniden yapılandırıldığı alanlar ve kültürel gerçeklikle ritüel arasında oluşan gerilim gibi unsurların açığa çıktığı bir ses uzamı yaratır. Bu bağlamda, Bruin-Mollenhorst (2020), müziğin yas sürecinde yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda bir baş etme biçimi ve duygusal dönüşüm mecrası olarak işlev gördüğünü belirtir. Müziğin dahil etme ya da dışlama aracına dönüşmesi, yalnızca performatif değil, aynı zamanda toplumsal aidiyetler ve sınırlarla da doğrudan ilişkilidir. Sonuç olarak, yas ritüelleri, bireysel acının toplumsal bir dile dönüşmesi kadar, müziğin de yalnızca estetik bir pratik değil, geçişin, ayrılığın, dönüşümün ve yeniden inşanın taşıyıcısı olduğu alanlardır. Ağıtlar, bu geçişte diğer birçok topluluk gibi Şeyhbızınîler için de sesin sınırlarını yoklayan, anlamı sabitlemek yerine yeniden açan hafızayı ve kimliği yeniden kuran bir müzikal eşik deneyimi sunar.

Haymana’da Yaşayan Şeyhbızınî Aşiretinin Kökeni ve Tarihsel Arka Planı

Haymana, Ankara’nın güneyinde yer alan, tarih boyunca göçebe ve yarı-göçebe toplulukların konakladığı bir İç Anadolu yerleşkesidir. Tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomik yapısının

³ "emotional contour", "emotional texture".

toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde belirleyici olan coğrafi olarak bozkır karakteri taşıyan bu bölge, Kürt aşiretlerinin kalıcı iskân politikaları çerçevesinde yerleştirildiği bir merkezdir. Günümüzde Haymana kırsalında özellikle Reşwan, Canbeg ve Şeyhbızınî gibi Kürt aşiretlerinin izlerini, müzik geleneklerini açıkça gözlemlemek mümkündür. Şeyhbızınî aşireti, tarihsel kökeni itibarıyla bugünkü İran sınırları içinde kalan Elam, Luristan, Kirmanşah ve Hevreman bölgelerine dayanır. Bu bölgelerde özellikle Lek, Lur ve Gorani topluluklarıyla kültürel ve dilsel temaslarda bulunmuşlardır. Aşiret, zaman içinde Mandeli, Kellar, Hanekin, Koy Sancak, Süleymaniye, Bazyan ve Kerkük gibi yerleşimlerde konaklar. Bu süreçte Sorani Kürtçesiyle etkileşime girerek kendilerine has bir alt lehçe olan “Gor-Sorani”yi kullanmaya başlar. Anadolu’ya göç ettikten sonra ise Haymana merkezli bir yerleşim kurulur ve burada Şeyhbızınîce olarak adlandırılan bir şive kullanılır (Bulut, 2021a). Bulut’un aşiretten elde ettiği saha görüşmesi notlarında şöyle denilmektedir: “Bizim aşiret, kadim zamanlarda esas olarak Elam, Luristan, Hevreman (İran) bölgelerini yurt tutmuştur. Aşiret o zamanlarda Hevreman, Lek ve Lur kavimleriyle bağlantılıydı ve Gorani topluluklardan sayılıyordu” (Akbel, kişisel araştırma notları, akt. Bulut, 2021b).

16. yüzyılın başlarında Şeyhbızınî Aşireti, yoğunlukla Irak-ı Acem ve Irak-ı Arap bölgelerinde yaşayan kalabalık ve Sünni bir topluluk olarak varlık göstermektedir. Bu dönemde Şah İsmail’in liderliğinde kurulan Safevî Devleti, Şiiliği devlet ideolojisi haline getirerek geniş çaplı bir yayılmacı siyaset izler. Safevîlerin bu zorlayıcı mezhep politikaları, bölgede yaşayan Sünni topluluklar üzerinde büyük baskı yaratır ve birçok aşiret gibi Şeyhbızınîler de bu baskılardan kaçarak Osmanlı sınırlarına, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ya göç eder. 1514 Çaldıran Muharebesi’nde Şeyhbızınîler, Safevîlere karşı Osmanlı safında yer alarak siyasi ve mezhepsel tercihini net biçimde ortaya koyar. Bu dönemde Anadolu’ya göç eden aşiretin önemli bir bölümü, Osmanlı idaresinde Ankara sancağına bağlı Haymana kazasına yerleştirilir. Bu tarihsel kırılma noktası, hem Şeyhbızınîlerin yerleşim coğrafyasını kalıcı biçimde değiştirir hem de mezhep temelli kimliklerini pekiştirir (Özçelik, 2022: 75). Erken dönem İngiliz seyyahları, Kürt aşiretleri üzerine yürüttükleri gözlemlerde, saha araştırmalarını genellikle çok geniş coğrafyalarda, çoğu zaman yerel halkla doğrudan iletişim kurarak gerçekleştirmiştir. 7.500 millik bir yolculuğun ardından hazırlanan bu tür kataloglar, etnolojik olmaktan ziyade pratik bir sınıflandırma aracı olmuştur. Örneğin Mark Sykes, araştırmasında Shaykh Bezeini olarak yazdığı aşiretin, 16. yüzyıl başlarında Osmanlı’nın Safevî yayılmacılığına karşı geliştirdiği siyasal-askerî stratejilerden biri olan, Kürt aşiretlerini iç bölgelere yerleştirme politikasının sonucunda göç ettiğini; bu kapsamda Şeyhbızınî

Aşireti de dâhil olmak üzere birçok Kürt topluluğunun zorla göç ettirilerek Ankara çevresine yerleştirildiğini belirtir. 1908’de Haymana çevresinde 120 aile olduğunu kaydeder (Sykes, 1908: 481).

İç Anadolu bölgesinde yaşayan Kürt toplulukları farklı aşiretlere mensup olmakla birlikte, bölgedeki en büyük üç aşiret arasında Şeyhbızınî, Reşwan ve Canbeg grupları öne çıkmaktadır. Haymana özelinde yapılan saha araştırmaları ise, bu yerleşim alanında en etkili ve kalabalık topluluğun Şeyhbızınî aşireti olduğunu ortaya koymuştur. Nitekim, 19. yüzyıla tarihlenen Ankara Vilayet Salnameleri ile Şemsettin Sami’nin *Kamustü’l-Âlam* adlı eserinde Haymana yöresi için “Şeyhbızınî Nahiyesi” ifadesinin kullanılmış olması, bu aşiretin tarihsel dönemdeki yerel otoritesine ve bölgesel hâkimiyetine işaret eder (Uçak’tan akt. Fiğan, 2021: 89).

Bu yerleşikliğinin tarihsel izlerine ilişkin olarak, 1861 yılının Eylül ayında Haymana’ya ziyaret gerçekleştiren Georges Perrot, bölgedeki Kürt varlığına dair şu gözlemlerde bulunur: “Kürtler Haymana’yı ikinci bir vatan edinmiş gibilerdir” (Perrot, 2021: 102). Bu ifade, bölgeye göç eden Kürt topluluklarının yalnızca geçici bir iskânda bulunmadığını, Haymana’nın onlar için yeni bir yurt haline geldiğine dair güçlü bir betimlemedir. Şeyhbızınî Aşireti tarih boyunca farklı bölgelerde ve farklı dillerde çeşitli adlarla anılmıştır, bu da aşiretin kimliğinin tarihsel, bölgesel ve dilsel çeşitliliğe açık olduğunu göstermektedir. Aşiretin adı, *Şeyhbızın*, *Şeyhbızını*, *Şeyhbızın*, *Şeyhbızınli*, *Şeyhbozanlı*, *Şeyhbuzuni*, *Şıhbızın*, *Şeyhbazani*, *Şeyhbizeyni*, *Şahbaz*, *Şeyhan*, *Şeyhbuzunî*, *Şeyhbuzunlu*; Kurmanci belgelerde *Şêxbızın*, *Bizinî*; Soranice kaynaklarda *Shex Bizeni*, *Şêxbezenî*; İngiliz belgelerinde *Shaykh Beseini*; aşirete komşu diğer Kürt toplulukların telaffuzuyla *Şêxbezenî*, *Şêxzîniya*, *Şaxzuniya* olarak kaydedilmiştir. Araştırmacı Mahmûd Lewendî, aşiretin gerçek adının *Şah Basnî* olabileceğini öne sürerken, klasik Kürt tarihçisi Şerefhan’ın *Şerefname* adlı eserinde *Şêx Bizini* ya da *Şêx Bizeyni* biçiminde geçtiği görülmektedir. Feyli Kürtlerinin ise *Şêx Bizenî* adlandırmasını kullandıkları aktarılmaktadır. Bu durum, aşiret adının tarihsel bağlamda sürekli yeniden üretilen ve yerel telaffuzlara göre biçimlenen bir kimlik işaretiğine dönüştüğünü gösterir (Bulut, 2021a).⁴

⁴ Bu çalışmada, araştırma konusu olan aşiretin adını “Şeyhbızınî” biçiminde yazmayı tercih ettim. Metin içinde farklı adlandırmalara bağlam içinde yer versem de başlıkta ve genel kullanımlarda kavramsal tutarlık ve terminolojik sadelik açısından bu yaygın formu tercih ettim. “Şeyhbızınî” yazımındaki son hecedeki şapkalı î harfini, aşiret adının yerel telaffuzuna dair saha gözlemlerime dayanarak kullandım. Gerek görüşmeler sırasında gerek gündelik sohbetlerde, topluluk üyelerinin bu sesi Türkçedeki “i” (kapalı ön düz ünlü) ile “ı” (kapalı arka düz ünlü) arasında, ancak her ikisinden de farklı biçimde; daha geriden, uzun ve gerilimli bir tınıyla telaffuz ettiklerini fark ettim. Kürtçenin Kurmancî lehçesinde kullanılan î harfi, Uluslararası Fonetik Alfabe [i:] ile gösterilen uzun ve kapalı ön düz ünlüyü karşılar. Latin temelli Kürt alfabesinde bu harf, uzunluk ve artikülasyon bakımından Türkçedeki “i”den ayrılır. Dolayısıyla bu yazımı, hem sahadaki telaffuza olabildiğince sadık kalmak hem de Kürtçedeki yerleşik yazım

Şeyhbızınî Aşireti hakkında anlatılagelen tarihsel rivayetlere göre, Hz. Muhammed döneminde Yemen valisi olarak görev yapan Bazan, bu aşiretin atası kabul edilmektedir. Bazan⁵'in İslamiyet'i kabul eden ilk yöneticilerden biri olduğu ve Emevîler döneminde Yemen'den sürülen kabilelerle birlikte aşiretinin de kuzey Mezopotamya'ya göç ettiği aktarılmaktadır. Bu anlatılarda, aşirete o dönemde “ebnalar” dendiği belirtilir. Aşiretin sonrasında Kuzey Irak'taki Bazan bölgesine yerleştiği ifade edilmektedir. Aşiret isminin kökeni konusunda farklı etimolojik açıklamalar mevcuttur. Bir görüşe göre Şeyhbızınî adı, “Şeyh Bazan”dan türemiştir. Alternatif olarak, Kürtçede “bazın” (bilezik) ve “bızın” (keçi) kelimelerine dayandırılrsa da bu etimolojiye mesafeli yaklaşılmaktadır. Özellikle hayvancılıkla uğraşmaları bu yorumu destekler görünse de rivayetlerde öne çıkan dini liderlik vasfı ve soy bağlamı, “Şeyh Bazan” kökeninin daha güçlü bir ihtimal olduğunu ortaya koyar. Bölgedeki sözlü tarih geleneği de bu anlatıları destekler niteliktedir. 1998 yılında vefat eden Daroğun köyünden Hacaliyé Erebé Nofel'in anlatımında, aşiretin kökeni Hz. Muhammed devrine, dedelerinin ise “şeyh” statüsüne dayandırılır. Batılı gezgin ve araştırmacı Mark Sykes ise 19. yüzyılda yayımladığı eserinde Şeyhbızınîleri, 4.000 aileden oluşan, savaşçı, şamatacı ve at biniciliğiyle tanınan bir aşiret olarak tanımlamaktadır (Mertoğlu, 2021).

YÖNTEM

Bu çalışmayı, 2024 yılının Ekim-Kasım ayında, Ankara'nın, ‘Şeyhbızınî Aşireti’ne ev sahipliği yapan Haymana ilçesine bağlı Altıpınar (Turın) köyünde yürüttüğüm etnomüzikolojik bir alan araştırmasına dayandırdım⁶. Araştırmam süresince, köyde gerçekleşen iki cenaze töreninin hemen ardından yas evlerinde sürdürülen ağıt söyleme pratiklerini gözlemledim. Farklı yaş gruplarından kadın ve erkeklerle gerçekleştirdiğim derinlemesine görüşmeler aracılığıyla sözlü bellek kayıtları oluşturmayı amaçladım. Gözlemci katılım yöntemiyle yürüttüğüm bu süreçte, ağıtların yalnızca bireysel bir yas ifadesi değil; aynı zamanda kolektif hafızanın ve ritüel geçişin etkin bir bileşeni olarak nasıl işlev gördüğünü anlamaya çalıştım. Araştırmama yaşlı ve genç kadınların yanı sıra

normlarına gönderme yapmak amacıyla benimsedim. Bu tercihimin, metnin bütünlüğünü bozmayacak şekilde, yerli ses örüntüsünü görünür kılma ve adlandırmaya dair yerel temsiliyeti sürdürme açısından önemli olduğunu düşünüyorum.

⁵ Bâzân (بازان), Ebnâ olarak bilinen zümreye mensup, Sâsânîler'in son ve İslâm devletinin ilk San'a valisi. İslam Peygamberi'nin Kisrâ'ya gönderdiği mektup ve Kisrâ'nın buna verdiği tepki üzerine gelişen olaylar sonucunda, Peygamber'in bilgisi doğrulanınca, Bâzân İslâmiyet'i kabul etmiş, böylece Yemen'de hem kendisi hem de Ebnâ topluluğu Müslüman olmuştur. Rivayetlere göre, Müslüman oluşunu bildirmek üzere elçi göndermiş, San'a'da bugün Câmi-i Kebîr olarak bilinen mescidi inşa ettirmiştir. Vefatının ardından yerine oğlu Şehr valî tayin edilmiş, ancak Yemen'deki irtidad hareketi sırasında Esved el-Ansî tarafından öldürülmüştür (Fayda, 1992:283-284).

⁶ Çalışma için T.C. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi İnsan Araştırmaları Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 25/09/2024 tarihli, 08/09 protokol numaraları kararı ile etik kurul onayı alınmıştır.

yaşlı ve genç erkekleri de dâhil ettim. Katılımcıların yaşları, toplumsal konumları ve deneyimleri farklılık gösterse de hepsinin ortaklaştığı alan, yasin duygulanımsal yapısı ve buna eşlik eden sözlü ifade biçimleriydi. Bu çalışmada özellikle kadınların yas evindeki ağıt söyleme pratiklerine ve bu pratiklerin sözlü kültür içinde nasıl korunduğunu, dönüştüğünü ve topluluk hafızasında nasıl bir yer edindiğine odaklandım.

Bu araştırmayı gerçekleştirme ihtiyacı, yalnızca kültürel belgeleme arzusundan kaynaklanmadı. Aynı zamanda modernliğin hız ve tüketim baskısıyla silinmeye yüz tutan ritüelleşmiş pratiklerin anlamına dair derin bir arayışa dayandı. Byung-Chul Han'ın da ifade ettiği gibi, “insanlar arasında güzel bir davranışı mümkün kılan şey ritüelleşmiş biçimlerdir; ama sadece insanlar arasında değil, aynı zamanda şeylere karşı da güzel, özenli bir davranış...” (Han, 2023: 12). Bu yaklaşım doğrultusunda, Şeyhbızınî topluluğunda hâlen süregelen yas ritüellerini yalnızca insani bir dayanışma biçimi olarak değil; aynı zamanda dile, sese, mekâna ve zamana gösterilen özenin somutlaşmış bir hali olarak ele aldım. Ritüelin burada yalnızca geçmişi canlı tuttuğuna değil, geçmişin anlık bir şekilde şimdiye katılmasını mümkün kıldığına da tanıklık ettim.

Alan araştırmam süresince karşılaştığım güçlükler, bana yöntemsel düşünmenin yalnızca teknik araçlar üzerinden değil; beden, ses ve varoluşla kurulan ilişkiler ağı üzerinden şekillendiğini gösterdi. En büyük güçlük, sözlü gelenek içinde aktarılan anlatıları hem anlamlandırmak hem de yazıya dökebilmektir. Dillerinin yazılı bir formunun bulunmaması, doğrudan aktarımı neredeyse imkânsız kılıyordu. Bu durum, ses kayıtlarının, çeviri süreçlerinin ve yoruma dayalı çözümleme yöntemlerinin birlikte kullanılmasını zorunlu hale getirdi. Çoğu zaman yalnızca anlatının içeriğini değil; ritmini, duygusal tonunu ve çağrışımsal katmanlarını da korumaya çalıştım.

Araştırmanın ilk günlerinde, sözün bana açılmasını engelleyen örtük sınırlarla karşılaştım. Bedenimin, sesimin, taşıdığım gündelik alışkanlıkların onların dünyasında nasıl algılandığına dair farkındalığım arttıkça, kimi anlarda oluşan sessiz mesafeleri daha çok hissetmeye başladım. Bu mesafeler zamanla beni daha dikkatli dinlemeye, görünmezleşmeye ve sezgisel yollarla yaklaşmaya yöneltti. Sahada yaşadığım her “aksama”, karşılıklı uyumun ritmini birlikte kurmaya dair bir çağrıya dönüştü ve bu çağrılara kulak vermek, çalışmamın yönünü ve derinliğini değiştirdi. Türkiye’deki alan araştırması geleneğinde, araştırmacının sahada karşılaştığı zorluklar, beklenmedik gelişmeler ya da başarısız olarak değerlendirilebilecek durumlar çoğu zaman önemsiz addedilerek metin dışında bırakılır. Bu tür deneyimler, kimi zaman yöntem tartışmalarında sınırlı biçimde yer alsa da genellikle üstü kapalı bir dille geçirilir. Oysa Nahya ve Harmanşah’ın (2022:

18) da belirttiği gibi, görünürde tali olan bu meseleler, araştırmanın yönünü etkileyebilecek, hatta dönüştürebilecek önemdedir. Benim için de kontrolüm dışında gelişen birçok durum, yalnızca araştırma sürecini sekteye uğratmadı; aynı zamanda alan deneyimimi derinleştiren, kendi konumumu yeniden düşünmemi sağlayan yapıcı anlara dönüştü. Dolayısıyla bu araştırmayı yalnızca verilerin toplanmasına indirgemek mümkün değil. Benim için bu süreç, alanla kurduğum ilişkinin; sesin, mesafenin ve anlamın birlikte titreştiği bir deneyime dönüştü. Bu titreşim, ritüelin içinde hem yaşanan hem de anlatılan zamanın, doğrusal olmayan biçimde şimdiye katılmasıyla mümkün hale geldi.

BULGULAR

Şeyhbızınîler'de ölüm haberi, “Dinya Deghişkirdige” (Dünya değiştişirdi) denilerek verilir ve “Agarı hogge emîre orogalî kefi” (Toprağı kadar çocuklarının ömrüne gitsin) temennisıyla başsağlığı (ciye cennetü) verilir. Sonrasında cenaze evinde (mol-ı cınazzo) kadınların ağıtlarına (gîroni) tanık olunur. Bu ağıtlara, kıyafetlerin ters ya da yırtık giyilmesi halıların ters çevrilmesi, çamaşır yıkamama, evin ışıklarının sürekli yanık kalması gibi eylemler eşlik eder. Böylece sesin içinde yer aldığı insan bedeni, kıyafeti ve defin üzerinden bütünsel bir yas dramaturjisi Şeyhbızınî adetlerinde baskın şekilde yer alır. Yas kaldırma ise ölen kişinin kim olduğuna göre değişir⁷ ve zaman çizelgesi bayramlara göre belirlenir. İlk bayram yas bayramı olarak kesinlikle önemlidir, ölen kişinin kim olduğuna göre ikinci bayram da yasa dahil olabilir.

Şeyhbızınîlerde kadınlar defin törenine katılamazlar. Kadınlar ve erkekler ayrı yerlerde yas için taziye kabul ederler. Ağıtlar ise yalnızca kadınların repertuarında ve taziye atmosferinde yer bulur. Burada eklemek gereken önemli noktalardan birisi de Şeyhbızınîler için ağıtların yalnızca ölümle ilgili olmadığı bilgisidir. Sahada elde ettiğim verilerde ağıtların, yalnızca bir ölüm anlatısı değil; bir etik protesto, sosyal yorum, hatta bir duygusal adalet aracı olarak işlev gördüğünü tespit ettim. Şeyhbızınî kadınların kimi zaman yaşarken haksızlığa uğrayan, toplum dışına itilmiş ya da etik bir yara almış kişiler için de ağıt yakıldığı görülür. Ağıt burada, bir tür sosyal protesto ve dayanışma biçimine dönüşür. İftiraya uğrayan bir genç kadına, anlaşmazlık yaşamış iki akrabaya ya da göz göre göre mağdur edilmiş bir komşuya yakılan ağıtlar, ritüel yas sınırlarını aşan duygulanımsal bir

⁷ Şeyhbızınîlerle geçirdiğim sürede katıldığım cenazelerde yasin şiddetinin ve süresinin kişiye göre değiştiğini gözlemledim. 2023 yılında vefat etmiş olan genç kadın için seneler sonra dahi yas süreci devam edip ağıtlar yakılırken, 2024 defin töreni gerçekleşen yaşlı adam için yas evinde dahi ağıtlar kimi zaman günlük konuşmalara geçiş yapan bir atmosferde devam ediyordu.

adalet çağrısı hâline gelir⁸. Bu, ağıtın yalnızca ölüme değil, haksızlığa da tanıklık eden ve topluluğun vicdanını sesle kuran bir pratik olduğunu gösterir.

Şeyhbızınî Aşiretinde Yas Müziği ve Kolektif Hafıza

Altıpınar köyündeki yas ritüellerinde, Şeyhbızınî Aşireti'nin ağıtlarıyla kişisel ve toplumsal belleğin nasıl yeniden kurulduğuna tanıklık etmek mümkündür. Bu ritüel pratiklerde ağıt hem bireysel kaybın duygusal ifadesi hem de kolektif kimliğin ve hafızanın sürekliliğini sağlayan bir anlatı biçimi olarak öne çıkar.

Şeyhbızınî Aşireti'nin yas ritüeli, Van Gennep'in (2022) tanımladığı geçiş eşiklerinin yalnızca fiziksel değil, işitsel olarak da kurulabileceğini gösteren çarpıcı bir örnek sunar. Kapının önünde bekleyen çocuklar, evin çevresindeki kalabalık ve içeri girildiğinde kimsenin kim olduğunu sormaması; ritüel alanının bireysel kimliklerin askıya alındığı, eşiksel bir toplumsallığa dönüştüğünü ortaya koyar. Sessizlik burada bir eksiklik değil, bizzat yasın formudur. Bu sessizlik, ağıtın yükselişiyle birlikte parçalanır. İlk ses ölen kişi içindir; ama ağıt hızla bireysel sınırlarını aşar. Diğer kadınlar, kendi kayıplarıyla bu sese eklenir. Böylece bir kişinin ölümü, sadece o ana ait bir yas değil; aşiretin tüm kayıplarını yeniden çağırarak kolektif bir hafıza alanını tetikler.

Bu hafıza, kronolojik bir ölümler dizisi sunmaz. Aksine, ses aracılığıyla örgütlenen duygulanımsal bir çağırmadır. Geçmişte “kaldırılmış” yaslar, bu seslenişle yeniden canlanır ve katmanlı hale gelir. Şeyhbızınîler için özellikle genç birinin ölümü, bireysel bir travmadan ziyade topluluğun ortak kaybına dönüşür ve yas süreci uzar. Bu uzamışlık, en açık biçimde ağıtlarda duyulur. Dış dünyada yasın iki bayramla (du cacni; kurban bayramı: cacni gurban; ramazan bayramı: cacni rujjih) sonlandığı varsayılır; yas kıyafetleri çıkarılır, düğünlere katılım başlar, gündelik sohbet çeşitlenir. Ancak ses düzleminde yas hâlâ sürmektedir: ağıtlar devam eder.

Bu bağlamda ağıt, geçmişi olduğu gibi hatırlatmaz; geçmişi bugünkü acıya dâhil ederek yeniden kurar ve bir isyanı içerir. Şeyhbızınî kadınlarının birlikte ama parçalı biçimde söyledikleri ağıtlarda toplumsal hafıza lineer değil, eşzamanlıdır: ölümler üst üste çağrılır; sesler birbirini bastırmaz, birbirine eklenir. Her yeni ağıt, daha önce kaybedilmiş bir başka bedeni ve onunla ilişkili duygulanımı yüzeye çıkarır. Hafıza alanını harekete geçiren şey, işte bu çok katmanlı, bedensel, eşzamanlı ve kolektif sesleniştir (Bkz: Tablo 1).

⁸ Alanda ölüm dışı ağıt verilerine de rastlamış olmam, ağıt kavramı Şeyhbızınî topluluğunda yalnızca ölümle sınırlı bir söylem olmadığını gösterdi. Zaman zaman ahlaki kırılmalar ya da toplumsal mağduriyetler de ağıtlarla dillendirildi. Dolayısıyla ağıt, Şeyhbızınî toplumu için yalnızca kayıpların değil, adaletsizliklerin de izini taşıyan bir ritüel sesleniş biçimi olarak karşımıza çıktı.

Yaşlı Adam için Ağıt

Genç Gelin için Ağıt

Keşke kızkardeşin olsaydı da boynuna sarılıp ağlasaydık, Sen kalk da ben gireyim mezara Sen bu evin direğiydın, Seyfettinin emeğine kurban olurum	Teyzesi gelini için söyleniyor. Ateş düşsün katilin canına. Günah değil miydi yavrusu var Evi ve eşi vardı, teyzesi evin içerisinde dolanıyor Yatağına bakıp gelinim öldü diyor
Gazike keşuke heva destte Kefalle kırdammı higristom Tu est mın ke fım mezere Tu direği male, kurbanı seyfettini emeğe	Mimike ro vevi rişi Arığ keffi canı katile Güne nevi celike hassıttın Male merike hasttın Mimike renovı mole çerhduvu La jivone ringiri veviyem mırt dişi

Tablo 1. Yaşlı Adam ve Genç gelin için peş peşe gelen ağıtlar⁹.

Yas evi mekânında gözlemlenen beden organizasyonları ve tekrar eden ikram alışkanlıkları, sessel ifade alanının dışında işleyen ritüel bir düzenin varlığına işaret eder. Ağıt icraları arasında oluşan sessizlik anları, yalnızca bir sessizlik değil; bedensel ve duyuşal etkileşimlerin yoğunlaştığı geçiş katmanlarıdır. Bu aralıklarda kadınların yan yana dizilmiş bisküvi ve lokumlardan belirli bir sıra dâhilinde¹⁰, tüketimde bulunmaları, ritüelin sözsüz bir bileşeni olarak tekrar eden bir örüntü sunar. Thomas Wolf'un (2001) müziğin ritüel bağlamlarda sabit anlamlar üretmek yerine geçici duyuşal konturlar inşa ettiğine ilişkin yaklaşımı, burada yalnızca işitsel değil, aynı zamanda maddesel ve bedensel düzlemde de karşılık bulur. Sürekli olarak ikram edilen su ve peçeteler, yaşlı bedenin hem fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayan hem de ritüel sürekliliği kesintisiz kılan araçlara dönüşür. Odanın tamamının dolu olması, oturma düzeninin hiyerarşik değil yatay biçimde dağılması ve kadınların zeminde birbirlerine yakın pozisyonlarda bulunmaları, yasin yalnızca ses yoluyla değil, mekânsal yakınlık ve duyuşal eşleşmeler üzerinden de kolektif olarak yeniden kurulduğunu gösterir. Bu örüntü, ağıtle kurulan hafızanın yalnızca işitsel değil, çok duyulu bir ritüel yapı olarak işlediğini kanıtlar.

Şeyhbızınî topluluğunda ağıt söyleme pratiğinde belirgin bir uzmanlaşma söz konusudur. Ağıtçı kadınlara “dengejj” adı verilir ve bu kadınlar topluluk içinde ağıt söyleme becerileriyle tanınır,

⁹ Katıldığı yas töreninde bu gözlemi yapmadan evvel, yas için gelen misafirlerin geldiği öncesinde birisi tarafından (çiye vıtte) haber verilir. Böylece eğer yas evinde günlük konuşmaların olduğu bir atmosfer varsa bu yeniden cenaze atmosferine dönüştürülür.

¹⁰ İki bisküvi arasına bir lokum yerleştirmeye, Şeyhbızınîce mevlüd denilir ve taziye evine gidilirken, mevlüd-ü istinım denilerek lokum ve bisküvi alınır.

ritüel pratiklerin vazgeçilmez aktörleri olarak kabul edilirler. Dengejler yalnızca bireysel yas deneyimlerinde değil, hemen her cenazede aktif rol alarak, toplumsal hafızanın sözlü aktarımında merkezi bir konumda bulunurlar. Katıldıkları cenazelerde yalnızca o gün vefat eden kişi için değil, daha önce yaşamını yitirmiş topluluk üyeleri için de ağıt yakarak geçmişin hatırlanmasını sağlar; böylece yas, yalnızca bir bireyin kaybı değil, kolektif bir hafıza alanına dönüşür. Dengejlerin bu faaliyetleri herhangi bir maddi karşılık ya da beklentiyle değil, ritüel sorumluluğun bir parçası olarak gerçekleştirilir. Genellikle tanıdıklarının ya da akraba çevresinin cenazelerine katılan bu kadınların varlığı, cenaze evlerinde beklenen bir unsur haline gelir; kimi zaman ağıtın başlaması, bu kadınların gelişine bağlıdır.

Her ne kadar cenaze sahipleri ya da diğer kadınlar da duygularını dile getirmek amacıyla ağıt söyleyebilse de dengejlerin söyleyiş tarzı, repertuar bilgisi ve doğaçlamaya dayalı anlatı becerileri bakımından belirgin bir farklılık taşır. Bu kadınlar, yalnızca ses üretimi yoluyla değil, aynı zamanda beden dili, jest ve mimiklerle zenginleştirdikleri performanslarıyla da öne çıkarlar. Dolayısıyla dengejlik, sıradan bir yas ifadesinden öte, bedensel hafızanın, toplumsal ritüelin ve kadınlar arası sessiz dayanışmanın bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda dengejler, Victor Turner'ın tanımladığı biçimiyle ritüel uzmanları olarak görülmeye uygundur; hem liminal ritüel alanın düzenlenmesinde hem de topluluğun duygusal evreninin şekillenmesinde belirleyici rolleri vardır (Turner, 2018: 96-97).

“Kimin ağıt söyleyebileceği” sorusu ise ses evreni ve müzik üzerinden toplumsal hiyerarşiyi göz önüne çıkarır ve topluluktaki yaş, deneyim, cinsiyet ve ritüel otoriteyle ilişkisini gösterir. Ağıt icrasında kadınların aktif olması bir normdur; ancak her kadın bu alanda eşit şekilde yer almaz. Genç kadınların ağıt söyleyenleri dikkatle izleyerek, sessizce dinleyerek katılması, bu pratiğin sözle değil beden yoluyla aktarıldığını gösterir. Genç kızların mekânsal olarak kenarlarda oturmaları, başlarını öne eğerek dikkatle dinlemeleri, ağıtlara doğrudan sesle katılmayarak yalnızca yüz ifadelerindeki duygusal yoğunluk ve ritmik uyum, bu ritüelin gelecek kuşaklara nasıl devredildiğini gösteren örneklerdir. Böylece bir ses deneyimi kuşaktan kuşağa geçen bir belleğin yanı sıra, pratik bir öğrenme sürecine dönüşür. Aktulum bu durumu şöyle yorumlar: Bir geçiş ritüelini deneyimlemek, bireyin kendi kuşağını geçmiş kuşaklarla yeniden ilişkilendirmesini sağlar. Bu deneyim, kişiye artık geçmişin geri döndürülemez biçimde geride kaldığını fark ettirir ve onu geleceğini kurmaya yöneltir. Kişi, kendi anlatısını geçmişten devraldığı verilerle biçimlendirir;

böylece geçmiş, yalnızca şimdiye şekil vermekle kalmaz, aynı zamanda geleceği de yapılandırmanın zeminine dönüşür (Aktulum, 2025: 185).

Ağıt söyleyenlerin neredeyse tamamı kadındır; erkekler bu ses evreninde ya tamamen suskun kalır ya da çevresel olarak geride, edilgen bir pozisyonda konumlanır. Kadınlar ise yalnızca sesleriyle değil, ağıt sırasında aldıkları beden pozisyonları, baş eğişleri, hafif sallanışları ve belirli ezgisel motifleri tekrar eden söyleyişleriyle kolektif bir bedensel anlatının taşıyıcısına dönüşür. Bu bedensel ve işitsel performans yalnızca acının dışavurumu değil, aynı zamanda kadın kimliğinin görünürlük kazandığı istisnai bir ritüel alandır.

Alanda yerel kadınlardan eğlenceli şarkılar, kına gecesi ezgileri ya da düğün müzikleri istediğimde, özellikle yaşlı kadınlar sıklıkla şu ifadeleri kullanır: “Çok acı çektim, hiç eğlenceli bir müzik hatırlamıyorum”, “şu yakınımı kaybettim, hafızam gitti”, “aklımda sadece ağıtlar kaldı.” Genç kadınların geleneksel müziğe dair repertuarları oldukça sınırlıdır ve çoğunlukla YouTube’da dolaşıma giren güncel düğün şarkılarıyla şekillenirken, yaşlı kadınlar belleğinde yalnızca ağıtları taşıdıklarını belirtir. Bu durum, kadın sesinin yalnızca yasla ve mekâna bağlı biçimde görünür olabildiğini gösterir. Türkü ya da herhangi bir başka geleneksel şarkı söylemeleri istendiğinde sessiz kalan kadınlar, yas ortamında ağıt söylemeye başladıklarında son derece akıcı, kendiliğinden ve bedensel olarak katılımcı hâle gelirler. Ağıtlar yalnızca yas evlerinde ya da yası hatırlatan ortamlarda icra edilir; başka mekânlarda bu ses geriye çekilir. Böylece kadın sesi, içerikle ve mekânla koşullanan bir görünürlük biçimi kazanır. Bu çerçevede ağıt söylemek, yalnızca kayba verilen bir tepki değildir. Belleğin cinsiyetlendirilmiş şekilde taşınması, bedenle yazılan bir tarih formuna dönüşmesidir. Kadınlar ağıtlarla, toplumsal cinsiyet rolleriyle sınırlandırılmış alanlarda güçlü bir kolektif ifade biçimi üretir. Ayrıca toplumda kadına atfedilen ölüm, acı ve kayıp olduğu ve yalnızca bu durumlarda sesini duyurabileceği düşüncesi içselleştirilir.

Ağıt söyleyen kadınların ses üretimi yalnızca işitsel bir ifade değil, aynı zamanda bedensel bir performansa dayanır. Diz çökme, öne eğilme, göğse vurma, baş sallama ya da elleri başın üzerine koyma gibi jestler, sesin taşıdığı duygusal yükü pekiştiren eşlik edici eylemler hâline gelir. Kadınlar ağıt söylerken çoğu zaman göğüslerini döverek, hafifçe sallanarak ya da yere kapanarak hem bedeni hem sesi aynı anda devreye sokar. Ses titrediğinde beden de titrer; beden çöktüğünde ses de kısılır, bükülür ya da dağılır. Alan gözlemlerinde, diz çökerek söylenen cümlelerin daha içe dönük, boğuk ve kapanmış bir tınıya sahip olduğu; buna karşın ayakta, çevreye dönük biçimde icra edilen ifadelerin daha güçlü, dışa açılan bir volümle yankılandığı dikkat çeker.

Bu sesi ve bedeni eşzamanlı kullanma pratiği yalnızca acının dışavurumu değil, aynı zamanda yası sahnede inşa eden bir ritüel dramaturjidir. Bedensel jestlere ek olarak dış görünüş de yasin sessel ve sessiz göstergeleriyle uyum içinde çalışır. Elbiselerin yırtılması, başörtüsünün çözülüp atılması, giysilerin ters giyilmesi ya da kişisel bakımın tümüyle terk edilmesi gibi pratikler, yasin fiziksel ve görsel boyutunu oluşturur. Bu görünüm yalnızca kaybın değil, kendinden geçmenin, kontrollü bir çözülmenin de ifadesidir; çünkü bu ses yalnızca işitilmez, aynı zamanda görülür hâle gelir.

Richard Schechner, *Ritüelin Geleceği* başlıklı çalışmasında Felicitas D. Goodman'ın beden odaklı ritüel araştırmalarına yer verirken, ritüel postürlerin yalnızca bedensel değil, aynı zamanda hayali deneyimin içeriğini de biçimlendirdiğini vurgular. Goodman, bedenin belirli bir duruşa girmesinin öngörülebilir biçimde yalnızca somatik algıyı değil, aynı zamanda kişinin içine girdiği duygu hâlini ve zihinsel yönelimini de değiştirdiğini belirtir (Schechner, 2015: 273). Bu bağlamda ağıt söyleyen kadının aldığı bedensel biçim, yalnızca bir dışavurum değil; duyumsamanın yönünü, derinliğini ve kolektif belleğe nasıl dahil olunacağını da belirleyen kültürel bir ritüel formudur.

Şeyhbızınî Aşiretinde Yasın Aktarımında Ses Biçimleri

Ağıt söyleyen kadınların ses üretimi, belirgin bir ezgi çizgisinden ziyade konuşmaya yakın, reçitatif bir tarz taşır. Bu tarz, doğaçlamaya açık yapısıyla yalnızca ağıtları değil, dini yakarışları da biçimlendiren ortak bir sesleniş geleneğine işaret eder. Reçitatif yapı, sabit bir melodiye bağlı kalmadan sesin anlamla birlikte dalgalanmasına olanak tanır. Bu yapı hem bireysel duygunun doğrudan ve içkin biçimde dışavurumunu mümkün kılar hem de topluluğun ortak anlam alanına katılımını kolaylaştırır. Söyleyişin merkezine melodiden çok sözü yerleştirmesi, anlamın bozulmadan aktarılmasına hizmet eder. Melodik varyasyonların sınırlı, vurgu ve tonlamaların ise söyleyenin duygusuna bağlı olarak değişken olması, bu yapının hem ritüel hem de hafıza taşıyıcısı işlevini pekiştirir.

Şeyhbızınî kadınlarının ağıt söyleyiş biçimi, konuşma diline yaklaşan, belirli ölçü kalıplarına bağlı olmayan serbest ritmik bir doğaçlama karakteri taşır. Bu yapı, klasik Batı müziği notasyon sistemleriyle tam olarak temsil edilemeyecek kadar akışkan ve bağlamsaldır. Söyleyiş genellikle söz merkezlidir; ancak her sözel ifade, sesin jestüel (jest benzeri) kullanımıyla örülür. Cümle sonlarında yoğunlaşan ve sesin uzatılarak ya da kıvrılarak biçimlendirildiği pasajlar hem ifade gücünü artırır hem de icracının duygusal durumuna dair ipuçları sunar. Bu pasajlarda zaman zaman hızlı titreşimler (trill), kayarak geçişler (glissando) ya da bir hece üzerinde çok sayıda notaya

karşılık gelen doğaçlama uzatmalar (melizmatik söyleyiş) gözlemlenir. Ancak söyleyişin yapısal çözümlemesinde yalnızca ağıtçının sesi değil, çevredeki diğer kadınların ona sesle verdikleri eşlik de belirleyicidir. Bu eşlik, armonik birçok seslilikten çok, ritüelin duygulanımsal alanını birlikte kuran bir vokal dokusal katkı olarak düşünülebilir. Kadınlar, söyleyen kişiye kimi zaman boğuk iniltiyle, kimi zaman iç çekiş ya da hıçkırık benzeri seslerle eşlik ederler. Bu sesler arasında sesin boğazda birdenbire patlamalı biçimde başladığı ve diyaframın düzensiz kasılması sonucu oluşan hıçkırık benzeri sesleme gibi çeşitli vokal teknikler yer alır. Bu teknikler, sözlü anlatının ötesine geçerek yasin beden ve ses aracılığıyla ifade edildiği, kolektif olarak inşa edilen bir duygulanım alanı yaratır (Bkz: Tablo 2).

<i>Ağıt Sözü</i>	<i>Söyleyiş Biçimi</i>	<i>Ses Süslemeleri ve Teknik</i>
<i>Gazike keşuke heva destte</i>	Orta perde, serbest ritmik giriş. Cümle sonunda duygusal yükselme.	Cümle sonu glissando (kayma), tizleşen ses uzatması, titreşim (trill).
<i>Kefalle kırdammı hıgıristom</i>	“kırdammı”da ses kırılır, ardından ağlama başlar.	Ses kırılması, ardından hıçkırık benzeri ifade.
<i>Tu est mın ke fım mezere</i>	“Mezere” sözcüğünde ses yükselip alçalır, ardından boğulur.	Gırtlakta sert başlama, iç çekmeyle bölünen titreşim uzatma.
<i>Tu direği male</i>	Kolektif ağlama eşliğiyle yoğun ses ortamı.	Arka planda “aaa-ıııı” sesleri, çok sesli rezonans; vokal yığılm.
<i>Kurbanı Seyfettini emeğe</i>	Duygusal zirve. “emeğe” kelimesi inişli sekvansla tekrar edilir.	Sekvens tarzı inişli süsleme (descending sequence), üçlü ya da ikili aralıklarla alçalan tekrarlar.

Tablo 2: Ağıtlarda Söyleyiş Biçimi, Ses Süslemeleri ve Teknik.

Reçitatif söyleyiş, özellikle ölen kişinin adı, akrabalık bağı ya da ölüm biçimine dair cümlelerde belirginleşir. Bu ifadeler, ritmik bir düzenden çok, ağlamaya yaklaşan inişli çıkışlı bir ses dalgalanmasıyla aktarılır. Alan çalışmasında sıkça gözlemlendiği üzere, kadınlar bu söyleyişi “içlerinden gelen bir şey” olarak tanımlar; bu da yapının doğaçlamaya açıklığını ve anlam yüklü yönünü güçlendirir. Aynı zamanda bu tarz, doğrudan ağlamaya ya da iç çekişe evrilebilecek esnekliğiyle yasin bedensel ifadesiyle de uyum içindedir.

Reçitatif yapı yalnızca sesin formunu değil, yas ritüelinde zamanın algılanma biçimini de dönüştürür. Ağıtların belirli bir metrik düzene bağlı kalmaksızın, uzayan ve inişli çıkışlı ses öbekleriyle örülmesi, gündelik zamanın lineer akışını askıya alır. Kadınların sözleri uzatarak, bazı heceleri melizmatik biçimde tekrar ederek ya da aralıklarla icra etmeleri, zamansal bir genişlemeye neden olur. Bu yapıda ritim sabit değildir; vuruşlar kimi zaman sıklaşır, kimi zaman gevşer.

Müzikal zaman, duygusal yönelimle biçimlenir; neyin tekrarlandığı ya da ne zaman başka bir cümleye geçildiği çoğu zaman sadece o anın hissiyle kavranabilir.

Alan gözlemlerinde, aynı cümlenin defalarca farklı tonlamalarla söylenmesine rağmen bu tekrarların dinleyicilerde herhangi bir sıkılma ya da zaman kaybı hissi yaratmadığı görülür. Bu durum, Victor Turner'ın (2018) ritüelin liminal yapısı içinde tanımladığı “gündelik zamanın askıya alınması” olgusuyla örtüşür. Ağıtın başladığı anda konuşmaların kesilmesi, bedenlerin pozisyon değiştirmesi gibi ani değişimler, ritüel zamanın başladığını işaret eder. Reçitatif söyleyiş ve serbest ritim, yasın yalnızca sesle değil, zamanla da bedenleştiği bir duygulanım alanı yaratır.

SONUÇLAR

Haymana Altıpınar (Turın) köyünde gerçekleştirdiğim bu etnomüzikolojik alan çalışmasında, Şeyhbızınî Aşireti'ne mensup kadınların yas ritüellerinde sergiledikleri ağıt söyleyişlerine odaklandım. Ağıt söyleyen kadınların ses üretimi, belirgin bir ezgi çizgisinden ziyade konuşmaya yakın, reçitatif bir tarz taşır. Bu tarz, doğaçlamaya açık yapısıyla yalnızca ağıtları değil, dini yakarışları da biçimlendiren ortak bir sesleniş geleneğine işaret eder ve içerisinde bir isyanı barındırır. Reçitatif yapı, sabit bir melodiye bağlı kalmaksızın sesin anlamla birlikte dalgalanmasına olanak tanır. Bu yapı hem bireysel duygunun doğrudan ve içkin biçimde dışavurumunu mümkün kılar hem de topluluğun ortak anlam alanına katılımını kolaylaştırır. Söyleyişin merkezine melodiden çok sözü yerleştirmesi, anlamın bozulmadan aktarılmasına hizmet eder. Melodik varyasyonların sınırlı, vurgu ve tonlamaların ise söyleyenin duygusuna bağlı olarak değişken olması, bu yapının hem ritüel hem de hafıza taşıyıcısı işlevini pekiştirir. Reçitatif söyleyiş, özellikle ölen kişinin adı, akrabalık bağı ya da ölüm biçimine dair cümlelerde belirginleşir. Bu ifadeler, ritmik bir düzenden çok, ağlamaya yaklaşan inişli çıkışlı bir ses dalgalanmasıyla aktarılır. Alan çalışmasında sıkça gözlemlendiği üzere, kadınlar bu söyleyişi “içlerinden gelen bir şey” olarak tanımlar; bu da yapının doğaçlamaya açıklığını ve anlam yüklü yönünü güçlendirir. Aynı zamanda bu tarz, doğrudan ağlamaya ya da iç çekişe evrilebilecek esnekliğiyle yasın bedensel ifadesiyle de uyum içindedir. Kadınların ağıt söyleme biçimi yalnızca sesin işitilmesini değil, bedenin acıyı sahnelemesini de içerir. Diz çökme, öne eğilme, göğse vurma, baş sallama ya da elleri başın üzerine koyma gibi jestler, sesle birlikte yasın cisimleşmesini sağlar. Bedenin pozisyonu değiştikçe sesin tınısı da değişir: diz çökerek söylenen cümleler daha içe dönük, ayakta söylenenler ise daha dışa dönük bir volüm taşır. Yası görünür kılan, başörtüsünün atılması,

elbiselerin ters giyilmesi, bakımın terk edilmesi gibi eylemler yasın hem fiziksel hem görsel göstergeleriyle sesli göstergeyi bütünler.

Reçitatif yapı yalnızca sesin formunu değil, yas ritüelinde zamanın algılanma biçimini de dönüştürür. Ağıtların belirli bir metrik düzene bağlı kalmaksızın, uzayan ve inişli çıkışlı ses öbekleriyle örülmesi, gündelik zamanın lineer akışını askıya alır. Kadınların sözleri uzatarak, bazı heceleri melizmatik biçimde tekrar ederek ya da aralıklarla icra etmeleri, zamansal bir genişlemeye neden olur. Bu yapıda ritim sabit değildir; vuruşlar kimi zaman sıklaşır, kimi zaman gevşer. Müzikal zaman, duygusal yönelimle biçimlenir; neyin tekrarlandığı ya da ne zaman başka bir cümleye geçildiği çoğu zaman sadece o anın hissiyle kavranabilir.

Bu alanın taşıyıcısı kadınlardır. Ağıt söyleme konusunda mahir olan kadınlara ‘dengejj’ denir. Şeyhbızınî kadınlarının sesi, yalnızca yas alanında meşru bir görünürlüğe kavuşur. Alanda eğlenceli ya da geleneksel şarkılar talep edildiğinde sessiz kalan kadınlar, yasla ilişkili bir ortamda son derece doğal ve duraksamadan ağıt söylemeye başlar. Özellikle yaşlı kadınlar, hafızalarında yalnızca ağıtların kaldığını, eğlenceli müzikleri hatırlamadıklarını, belleğin büyük kayıplarla birlikte boşaldığını dile getirir. Bu durum, kadın sesinin yalnızca mekâna ve içeriğe bağlı olarak görünür olabildiğini, ağıtın ise bu görünürlüğü geçici de olsa mümkün kıldığını gösterir.

Sonuç olarak, Şeyhbızınî Aşireti’nin yas ritüelleri, yalnızca bir ölüm pratiği değil; bellek, beden, ses, zaman ve mekânın iç içe geçtiği bir ritüel evrendir. Bu bağlamda sesin etrafında kurulan bu ritüel dramaturji, sadece geçmişin hatırlanması değil, şimdi’nin kolektif olarak yeniden kurulması ve geleceğe doğru taşınmasıdır.

KAYNAKLAR

Aktulum, K. (2025). *Arnold van Gennep ve folklor*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Balaman, A. R. (1983). *Gelenekler, töre ve törenler*. İstanbul: Betim Yayınları.

Bruin-Mollenhorst, J. (2020). The musical eulogy and other functions of funeral music. *OMEGA—Journal of Death and Dying*, 82(1), 25–41. <https://doi.org/10.1177/0030222818796126>

Bulut, F. (2021, Temmuz 1). Anadolu’daki Soraniler: Şêxbızın aşireti (1). *Independent Türkçe*. <https://www.indyturk.com/node/401666> (Erişim tarihi: 06.01.2025).

Bulut, F. (2021, Temmuz 4). Anadolu’daki Soraniler: Şêxbızın aşireti (2). *Independent Türkçe*.

- <https://www.indyturk.com/node/402171> (Erişim tarihi: 06.01.2025).
- Fayda, M. (1992). Bâzân. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 5, ss. 283–284). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Figar, M. (2021). *Etnisiteyi sürdürmek: Haymana Kürtleri*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Han, B. C. (2023). *Ritüellerin yok oluşuna dair: Günümüzün bir topolojisi*. İstanbul: İnka Kitap.
- Sykes, M. (1908). The Kurdish tribes of the Ottoman Empire. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 38(Jul.–Dec.), 451–486.
- Mertoğlu, R. (2021). Siverek Şeyhbızınîleri. *Şeyhbızın Aşireti Resmî Web Sitesi*.
<https://seyhbizin.org/medya-merkezi/basinda-seyhbizini-asireti/item/18-rifat-mertoglu-si-verek-seyhbizini-leri> (Erişim tarihi: 06.01.2025).
- Nahya, N., & Harmanşah, R. (2022). Giriş: Kendini ve ötekini yazmak. In R. Harmanşah & N. Nahya (Eds.), *Etnografik hikayeler: Türkiye’de alan araştırması deneyimleri* (ss. 17–34). İstanbul: Metis Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özçelik, F. (2022). Düzce’de Haymanalılar, Sakarya Zaferi ve Haymana. In *101. Yılında Sakarya Meydan Muharebesi ve Haymana Sempozyumu* (12–13 Eylül 2022) (ss. 71–90).
- Perrot, G. (2021). *Haymana Kürtleri* (H. Bucak, Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği: Kültür ve performans üzerine yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şen, A. (2023). Adana Nergizlik Köyü Tahtacılarında ölüm ritüelleri. *Journal of Alevism-Bektashism Studies*, (28), 198–243.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller Yapı ve Anti-yapı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Van Gennep, A. (2022). *Geçiş ritleri: Tabular, batıl inançlar, büyüler, ayinler ve törenler* (O. B. Beşler, Çev.). İstanbul: Nora Kitap.
- Wolf, R. K. (2001). Emotional dimensions of ritual music among the Kotas, a South Indian Tribe.

Ethnomusicology, 45(3), 379–422.

Wolf, R. K. (2017). Music in seasonal and life-cycle rituals. In *The Garland encyclopedia of world music* (pp. 272–287). Routledge.

Görüşmeciler: Üçler Tahran (73), Atife Tahran (70), Rahime Güngör (60), Ayfer Kayalı (50), Ömer Tahran (48), Nurşen Tahran (45), Sebiha Çelik (35), Gülhan Güngör (75), Mustafa Güngör (45), Nezir Arıkan (61), Meyrem Arıkan (58), Hacı Tahran (68), Tacettin Güngör (80), Nuh Tahran (49), Fatma Tahran (?), Leyla Coşkun (48).

Vefat Eden Kişiler: Talat Tahran (71), Besime Güngör (27).

Tercüman: Tülay Güngör

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

In this ethnomusicological field study conducted in the village of Altıpınar (Turin) in Haymana, I focused on the lamentations performed by women of the Şeyhbızınî tribe during mourning rituals. The mourning rituals in Altıpınar village offer a compelling site for witnessing how personal and collective memory are reconstituted through the lamentations of the Şeyhbızınî tribe. In these ritual practices, lament emerges both as an emotional expression of individual loss and as a narrative form that sustains the continuity of collective identity and memory. The mourning ritual of the Şeyhbızınî tribe offers a striking example of how the rites of passage, as defined by Van Gennep, can be constituted not only in physical but also in auditory terms. The children waiting at the door, the crowd gathered around the house, and the absence of questions about individual identities upon entry all suggest that the ritual space functions as a threshold of sociality, where the self is momentarily suspended. Here, silence is not a lack, but the very form of mourning itself. This silence is ruptured by the rising wail. The first voice is directed to the deceased, but the lament soon exceeds its individual bounds. Other women join in, each bringing their own loss. In this way, the death of a single person does not remain confined to the present; it activates a collective memory space that recalls the tribe's past losses. This form of memory does not follow a chronological sequence of deaths. Instead, it operates as an affective invocation structured through sound. Mourning rituals that were previously “removed” are reanimated and layered through this sonic act. For the Şeyhbızınî community, the death of a young person, in particular, becomes a shared loss rather than a purely individual trauma, and the mourning process is extended.

The vocal production of these women is characterized not by a fixed melodic line but by a recitative style that closely resembles speech. This style, with its openness to improvisation, reflects a shared vocal tradition that shapes not only laments but also religious invocations and carries within it an element of defiance. The recitative structure allows the voice to fluctuate with meaning without being bound to a fixed melody. This structure enables the direct and inherent expression of individual emotion, while also facilitating participation in a shared field of meaning within the community. Centering words rather than melody in the act of vocalization serves to transmit meaning without distortion. The limited scope of melodic variation, combined with the variability of emphasis and intonation shaped by the speaker's emotional state, reinforces the role of this structure as both a ritual act and a vehicle of memory. Recitative vocalization becomes particularly pronounced in expressions that refer to the name of the deceased, kinship ties, or the circumstances of death. These utterances are not delivered in a fixed rhythmic pattern but rather through an undulating vocal flow that approaches the act of weeping. As frequently observed during fieldwork, women describe this mode of expression as "something that comes from within," underscoring both its improvisational nature and its emotional resonance. Moreover, this vocal style aligns with the bodily expression of mourning, given its fluidity and capacity to shift seamlessly into crying or sighing. The way women perform laments involves not only the auditory dimension of the voice but also the embodied enactment of pain. Gestures such as kneeling, leaning forward, striking the chest, shaking the head, or placing the hands on the head give physical form to mourning, in conjunction with vocal expression. As the position of the body shifts, so too does the tone and quality of the voice: utterances delivered while kneeling tend to be more inward and subdued, while those expressed while standing carry a more outward and forceful projection. Acts that make grief visible, such as removing the headscarf, wearing garments inside out, or neglecting personal appearance complement the vocal lament with physical and visual signs of mourning. The recitative structure transforms not only the form of vocal expression but also the perception of time within the mourning ritual. The lamentations, woven from elongated and undulating vocal phrases that do not adhere to a fixed metric pattern, suspend the linear flow of everyday time. The stretching of words, the melismatic repetition of certain syllables, and the intermittent nature of performance contribute to a sense of temporal dilation. In this structure, rhythm is not fixed; the pulses may become denser at times, or loosen and slow down. Musical time is shaped by emotional orientation; what is repeated and when a transition to the next phrase occurs are often determined solely by the

affective immediacy of the moment. In conclusion, the mourning rituals of the Şêxbizin tribe are not merely practices associated with death, but constitute a ritual universe where memory, body, voice, time, and space converge. Within this framework, the ritual dramaturgy shaped by sound entails not only the remembrance of the past, but also the collective reconstitution of the present and its transmission into the future.